فاروق شوشة

فى ذكرى «إلياس أبو شبكة»*

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيم احتجابك؟ لا زهدٌ ولا ورع! ... وأنت سرٌّ بقلب الجمر يندلع
الكأس مترعةٌ، والصحب ما سكروا ... فليس فى الكأس إلا الصابُ والوجع
كيف الخلاصُ؟ وسجن الوقت منغلقا ... وأنت فيه نبى ما له شيع
توقف الوحى لم يُكمل رسالته ... وأنت تزمع معراجًا وترتفع
كأن فى صمتك المسنون حدًّ لظى ... يغلى، ومعجزة فى الأفق تلتمع
وأنت تبحر فى دنيا ملبَّدة ... الموت عمَّدها والشك والجزع
عوقبت بالصمت والنسيان، فانهزما ... خمسون مرت؛ وهذا الصمت ينقشع

*ألقيت هذه القصيدة فى الثانى والعشرين من الشهر الماضى، فى الاحتفال بالذكرى الخمسين لرحيل الشاعر اللبنانى إلياس أبى شبكة فى بلدته «زوق مايكل» بلبنان.
ونحن ننشر القصيدة فى صدر هذا العدد احتفالا بفوز فاروق شوشة بجائزة الدولة التقديرية للآداب هذا العام.

فيم احتجابك؟ هـذا عطرك ازدحمت ... به الدروب، وهذا الشـمل مجـتمع
يا ناصبـا لعناقـيـد الرؤى شـركـا ... وأنت تُمعـن فى سـحـر وتخـتـرع
يداك ترتجـلان الـلحن، فـانطـلقت ... قيـثـارة لك، تشـجينا، وتبـتـدع
ليلاك ما برحت فى «الزوق» [1] شاخصة ... ترنو، لـعـلـك آت، أم هو الـولـع!
تُجـسم الوهَم أطيـافـا، وأخـيلة ... ونحن بـالوهم كم نحـيـا وننخـدع
لعلَّ لمح مـحـيـاك الذى عـرفت ... يُطل، لـو كـان للأيام مـرتجع
تستنطق الحجر المعروق بعضَ لظى ... وتسـتـشـيـر فـضـاءً كلُّه لُمع
وتسـتـدير، ومِنْ كـفـيْك شـاردة ... تندى، وقلب من الأوجاع يُنتـزع
عـجّل وبادر، فكم بـادرت مفـترعاً ... هذا الوجـود الذى بالشعـر يُفـترع

مَنْ سَلْسَل الحـرف إيقـاعًا ولـونه ... نقـرًا علـى الروح تهـواه وتندفع
هذى بلاغـتـهم قـد عـفَت شرْعتـهـا ... فليس مـثلَك من يقـفـو ويتـبّع
فى أمـة لم تزل تجـتـرّ حكمـتـهـا ... شـاخت، فـكل جـديد عنـدها بدع
وإنمـا أنت نـار الله مـوقـدةً ... وذاك فـردوسك العـالـى ومـا يسع
أطلق أفـاعـيـه[2]، إنا أمـة بشِمت ... فـهل سـيوقظهـا من عـجـزها الهلع؟
صـدمـتـهم فـأفـاقـوا، ثم عـاودهم ... من بعـد صـمتـك ما يُغـرى ومـا يزع
أبقـوْك فـردًا، غـريـبـا، نائـيـا، بدداً ... كصـوت عيسى خفيـضا ليس يُستمع

(١) الزوق بلدة الشاعر فى لبنان
(٢) الإشارة إلى ديوان إلياس «أفاعى الفردوس» كما لا يخفى على القارئ الفطن.

لم يعـرفـوك، ولو ذاقــوا طِلاك، لما   باتوا على الـوخَم المأفـون أو هجـعـوا
ولا رأوا لوحـك المسطور تحـمـلـه   فى راحـتـيك، وقلبـا فـيك يـنخلع
يا قـاب قوسـين من سلوى ومـرحمـة   يا مـبحـراً فى المدى، والبـحـر متسع
ألقى بـك المدُّ يومـا فــوق شـاطـئنا   فـما رأى مـثلك العـشاق أو سـمعـوا
يتـيـمـة ٌمن غــوالى الدُّر سـاطـعـة   يزْهى بهـا صـائد فى اليمِّ مـبـتـدع
غَواصَ لبنـان، والأمــواج عــاتـيـة   حـاذر، فـإن العـذارى فى الهـوى تقع

هذى الغَوايات ُكـانت من هوى وصِبـا   وأنت فى الجـمـر لا تُبــقى ولا تدع
هذا الخلـود طريق أنت مـبـدعـه   من الـفُتُــون، ووحـى ليـس ينقـطع
عــبـادةً لجـمــال أنـت باعـثـه   فى الحرف يورق والأحـجـار تنخلع
فـاهتف به عـين مـاء شئتَ أو جبلا   فـأنت فى الحـالتـين الـرِّى والشِّبع
واجمع مـريديك من أقصى البلاد فـقد   أفـضواْ لبـابك مسـحـورين واندفعـوا
للعـبـقـرين سـمت أنتَ تعـرفـه   للسـمـاء جـبـين فـيك ينـطبع

هذا فـضـاؤك خِلوٌ مـا به أحـد   هذا غناؤك. . لكن . . من سيستمع!
إلا نثـاراً بديـداً من زمـــازمـــهم   يزقـو بها زامـر فى الحى متـضع
كـيف الغناء ووطء الـرعب يسحقنا؟   وهـم يظنون أنـا سـوف نرتـدع
كــيف الغنـاء ووجـه الذل يـلبـسنا؟   وجـه كـئيب خـفـيض الرأس مُمْتـقع
فى مـوقف ليس إلا فـارس ومـدى   وليـس إلا جـبـان دأبه الـفـزع

الطامعون بنا لم ييأسوا أبداً ... وكيف ييأس من راووقه الطمع؟
ودوُّا لو اقتلعونا من ضمائرنا ... وأننا تحتهُم نطوى ونبتلع
هبهم نفوْنا وغاصوا فى حناجرنا ... فكيف لبنان من لبنان يقتلع

شبراً فشبراً.. تضيق الأرض لا تسعُ ... ضدين، بينهما التاريخ يصطرع
ونحن نمسك وجه الأرض فى لهف ... والأرض من نخوة تعصى وتمتنع
قالوا: سلام فقلنا: عَلَّ! ثم أنى ... أنىَّ يكون سلام وجهه بشع!
وهل طلبنا مزيداً من مكائدهم؟ ... إنا نغصّ ولما تنْتهِ الجرع
لو أدركوا يوم «قانا»[٣] ما جريمتهم ... وأى هول أتوا، أو باطل وضعوا
إذن لراحوا ووجه الأرض يلعنهم ... والله والناس والتاريخ والبيع
ثاراتنا لم تزل تُذكى مواجعنا ... والجُرح يوغل فى صمت ويتسع
وأنت بالشعر تعلو كل سارية ... وسر حرفك مرصود وممتنع
غوّاص لبنان والأيام تجمعنا ... هذا الخليج، وهذى الشمس ترتفع
الشعر ما بيننا حُلم نلوذ به ... وليس كالشعر حبل ليس ينقطع
من مصر: صوتى، وإنشادى، وقافيتى ... ومن سما «الزوق» وجه الله يطلع
يا مانحا وجه لبنانٍ جسارته ... لبنانُ يبقى ويحكى .. والورى تَبع

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣) البلدة التى كان أهلها ضحايا للجريمة الإسرائيلية البشعة عام ١٩٩٦

مراد وهبه

كسمولوجيا أم أنطولوجيا

قول شائع إن الفلسفة أنطولوجيا (علم الوجود) وبداية هذا القول عند أرسطو فى كتابه «الميتافزيقا» حيث يقرر أن الحكمة أو العلم الإلهى أو العلم الأول هو أعلى العلوم النظرية لأنه يبحث فى الوجود من حيث هو وجود، وفى محمولاته الجوهرية، بينما سائر العلوم يقتطع كل منها جزءًا من الوجود، ويبحث فى هذا الجزء ليس إلا. وفى مبحث الوجود من حيث هو وجود ينبغى أن نقتضى العلة الأولى. وفيما عدا العلة الأولى فإن العلل، فى رأى أرسطو، أربع وذلك فى مجال الطبيعيات. العلة بمعنى الجوهر أى الماهية، والعلة بمعنى الغاية. وبذلك تكون لدينا علل صورية ومادية وفاعلية وغائية. وأرسطو يتجاوز هذه العلل الطبيعية إلى العلة الأولى وهى المحرك الأول الذى يحرك ولا يتحرك. ومن هذه الزاوية فإن أرسطو ينقد الطبيعيين الأوائل لأنهم ينكرون البحث فى الوجود ويتفلسفون من غير مجاوزة الطبيعة فيكتفون بعلة واحدة هى العلة المادية، ويختلفون فيما بينهم حول طبيعة هذه العلة المادية.

قال طاليس إن الماء هو المادة الأولى التى تتكون منها الأشياء. ودليله على ذلك أن النبات والحيوان يتغذيان بالرطوبة. ومبدأ الرطوبة الماء. ثم إنهما يولدان من الرطوبة، ذلك أن الجراثيم الحية رطبة. وما منه يولد الشىء فهو مكون منه. بل إن التراب يتكون من الماء ويطغى عليه شيئًا فشيئًا كما يشاهد فى الدلتا المصرية وفى أنهر أيونية حيث يتراكم الطمى عامًا بعد عام. ومايشاهد فى الأحوال الجزئية ينطبق على الأرض بالإجمال، إذ هى خرجت من الماء وصارت قرصًا كافيًا على وجهة كجزيرة كبرى فى بحر عظيم، وهى تستمد من هذا المحيط اللامتناهى العناصر الغازية التى تفتقر إليها.

وقال انكسمانس بأن الهواء هو العلة الأولى. فهو يتكاثف ويتخلخل بذاته فيحدث النار فالماء فالتراب فتتكون منه ومنها الأشياء بأنواعها، وقال هرقليطس بأن النار هي العلة الأولى التي تصدر عنها الأشياء وترجع إليها. هي نسمة حارة حية عاقلة، أزلية أبدية. يعتريها وهَن فتصير نارًا محسوسة، ويتكاثف بعض النار فيصير أرضًا. وترتفع من الأرض والبحر أبخرة رطبة تتراكم سحبًا فتلتهب وتنقدح منها البروق وتعود نارًا أو تنطفئ هذه السحب فتكون العاصفة وتعود النار إلى البحر.

أما انبادوقليس فقال إن العلة الأولى أربعة عناصر:

الماء والهواء والنار والتراب، وهي على السواء ليس بينها أول ولاثان، ولكل منها كيفية خاصة: الحار للنار، والبارد للهواء، والرطب للماء، واليابس للتراب(1).

وأرسطو يغلِّط هؤلاء الطبيعيين الأوائل الذين يكتفون بعلة واحدة هي العلة المادية أيًا كانت تسميتها لأنه ينبغي التساؤل عن سبب الكون والفساد. والمادة عاجزة عن الجواب عن هذا التساؤل لأنها لا تغير ذاتها. فلا الخشب يستطيع أن ينتج سريرًا، ولا البرونز في إمكانه أن يصنع تمثالاً. ولهذا فثمة علة غير مادية هي التي تسبب التغير. ومن ثم يتجاوز أرسطو الطبيعة إلى ما بعد الطبيعة، أي إلى العلم الإلهي وموضوعه الوجود العام وليس الموجود. والوجود العام هو الأنطولوجيا. ومن ثم فالأنطولوجيا هي الفلسفة. والفلسفة تبدأ بالدهشة، والدهشة تفضي إلى التفلسف، والتفلسف لا يتم إلا إذا كان صاحبه لا ينشد الإنتاج. وأرسطو يلح، في أكثر من موضع، على سلب الإنتاج من الفلسفة. فيقول تارة إن صاحب المعرفة النظرية أكثر حكمة من المنتج، وأن المبادئ الأولى لا علاقة لها بالإنتاج. ولهذا فإن التفلسف ينشأ في البلاد التي بها فراغ. والفراغ ليس ممكنًا إلا مع الثراء. الفلسفة إذن من حيث أنها البحث في الوجود من حيث هو وجود هي أنطولوجيا معزولة عن الإنتاج. وإذا كانت الحضارة مردودة إلى ابتداع الإنسان التكنيك الزراعي، أي ابتداع الإنتاج فالأنطولوجيا لا علاقة لها بالحضارة. وإذا كانت الحضارة من ابتداع الإنسان فالأنطولوجيا يستحيل معها تأسيس انثروبولوجيا، أي علم الإنسان. وأغلب الظن أن هذه الاستحالة هي التي دفعت كانط إلى بيان تهافت الدليل الأنطولوجي على وجود الله ليضعف من تأثير الأنطولوجيا على الفلسفة. فالدليل الأنطولوجي يدور على أن وجود الله متضمن في تعريفه، بمعنى أن الله هو الموجود الذي لا يُتصور أعظم منه وهذا هو تعريفه، ومفاده أن ما لا يتصور أعظم منه لا يمكن أن يوجد في العقل فقط، لأن في إمكاننا تصور موجود مثله متحقق في الواقع أيضا ومن ثمة أعظم منه، والنتيجة أن ما لا يتصور أعظم منه يمكن تصور أعظم منه، وهذا خُلف. وإذن فالله موجود في العقل وفي الواقع أيضا. وارتأى كانط أن هذا الدليل غلط لأن الوجود ليس محمولاً ذاتيا تختلف الماهية بوجوده لها أو بعدم وجوده. فمعنى مئة ريال لا يتغير سواء كانت الريالات متصورة أو عينية، وبالتالي لا يحق لنا إضافة الوجود إلى الموجود الكامل(2). ومع ذلك فقد حاول هيدجر إحياء الأنطولوجيا ليتخذها أساسًا لتأسيس علم الإنسان.

يقول فى مفتتح كتابه «الوجود والزمان»:(٣) لقد نسينا التساؤل عن الوجود العام فى هذا العصر. وهو تساؤل ليس له مثيل لأنه هو الذى دفع كل من **أفلاطون** و**أرسطو** إلى التفلسف. ويتساءل **هيدجر** عما إذا كان لدينا جواب عن معنى لفظ «الوجود»، ويجيب بالنفى، ثم يعقب قائلاً: إنه من الملائم التساؤل من جديد عن معنى الوجود، ولكنه يردف قائلا: هل نحن اليوم فى حيرة من أمر هذا العجز عن فهم معنى الوجود. ويجيب بالنفى ثم يعقب قائلاً: علينا أن نوقظ الفهم مرة أخرى ولكن بشرط أن نرفض القول بأن التساؤل عن معنى الوجود هو تساؤل سطحى بدعوى أن الوجود هو الأكثر كلية، وبالتالى الأكثر خواء من بين التصورات كلها، ومن ثم يصبح غير قابل للتعريف. والبحث عنه يصبح غير ضرورى. والمفارقة هنا أن **هيدجر** يرى أن هذه الدعوى متجذرة فى الأنطولوجيا القديمة ذاتها، وأننا لن نفهم هذه الأنطولوجيا فهمًا صحيحًا إلا إذا أوضحنا التساؤل عن معنى الوجود، وأوضحنا الجذور التى نشأت منها المعانى الأنطولوجية. وجوابه عن هذا التساؤل هو أن الوجود هو الذى يحدد الكينونات من حيث هى كينونات، أى فهمها من خلال الوجود. بيد أن هذا الوجود ليس كينونة. الوجود إذن متميز عن الكينونات. ومع ذلك فإنه يُعرف ويتضح من خلال الكينونات. فأى الكينونات نختار؟ إننا نختار الكينونة التى تتساءل عن الوجود. وهذه الكينونة يطلق عليها **هيدجر** لفظ «دازين». والـ «دازين» هو تشخص للوجود. ومع ذلك فوجود الـ «دازين» ليس له دلالة أنطولوجية بالمعنى التقليدى للفظ «وجود» existentio لأن الوجود أنطولوجيًا يعنى الوجود الذى هو «فى متناول اليد» والـ «داززين» ليس فى متناول اليد ولذلك يحتفظ **هيدجر** بلفظ existence للـ«دازين» وبلفظ existentio للوجود الذى هو فى متناول اليد أى الوجود الأنطولوجى، إذن ماهية الـ«دازين» تكمن فى وجوده غير الأنطولوجى، أى فى ممارسة الحياة اليومية. والحياة اليومية للـ«دازين» تعنى الوجود - فى - العالم . وهذا الوجود يكشف عن الـ «هم» ومن ثم فان الـ «دازين» مستوعب فى الـ «هم»، ومن ثم فهو مُلقى thrown. والهُم هو الذى يكوّن الـ «دازين» ككل. وينتج عن ذلك أن الـ «دازين» متجه إلى تحقيق إمكاناته. وغياب هذا التحقيق يمتنع معه استكمال الـ «دازين» لذاته ككل، وهذا يعنى فناءه. أما إذا حقق الـ «دازين» كليته فإنه يفقد وجوده - فى - العالم، أى ينتهى. إذن ثمة علاقة بين الكلية totality والنهاية ومعنى ذلك أن الـ «دازين» متجه إلى النهاية. والنهاية تعنى الموت. ونحن نتناول الموت فى الحياة اليومية على أنه شىء مكروه، ونقول إن فلانًا قد مات، ونتصور أن الموت لا علاقة له بنا. ومعنى ذلك أن الموت ليس حاضرًا بالنسبة إلىَّ، وليس مهددًا لى. ومعنى ذلك أيضا أننا نقصد الـ «هم»، والـ «دازين» يفقد ذاته فى الـ «هم». والمطلوب منه الا يفقد ذاته حتى يكون أصيلاً.

وعندما يفهم المرء ذاته بطريقة إسقاطية لما لديه من إمكانات وجودية فإن المستقبل يقع تحت هذا الفهم. والإسقاط مستقبلى. ومع ذلك فإن الـ «دازين» فى أغلب الأحيان يظل منغلقًا على إمكاناته. ومعنى ذلك أن الزمانية لا تتزمن دائما بمستقبل أصيل. بيد أن هذا التناقض لا يعنى أن الزمانية أحيانًا تفقد المستقبل، ولكن معناه أن تزمن المستقبل يتخذ أشكالاً متعددة. فثمة مستقبل أصيل ويسميه **هيدجر** التوقع anticipation.

ARCHIVE

ومعنى ذلك أن المستقبل الأصيل يجب أن يتحرر من المستقبل غير الأصيل. وال «دازين» نادرًا ما يكون فى حالة توقع. ومعنى ذلك أن المستقبل الأصيل يجب أن يتحرر من المستقبل غير الأصيل. وال «دازين» نادرًا ما يكون فى حالة توقع.

وتأسيسًا على ذلك كله يمكن القول بأن هيدجر قد شعر بخيبة أمل فى استعادة الإنسان لوجوده الأصيل بسبب طغيان ال «هم» فى الحياة اليومية، ولدينا دليلان على هذا القول . الدليل الأول أن هيدجر فى مقدمته للطبعة السابعة الألمانية لكتابه «الوجود والزمان» يقول: «إن الطبعات السابقة مكتوب على غلافها عبارة «الجزء الأول» إلا أننى قد حذفت هذه العبارة فى هذه الطبعة. فبعد ربع قرن لم يكن ممكنًا إصدار الجزء الثانى إلا إذا أعدت صياغة الجزء الأول من جديد» والدليل الثانى إشارته، فى خطة بحثه، إلى أنه لم يتناول على الإطلاق بحث الجزء الثانى وهو الخاص بالبحث فى الملامح الأساسية للتدمير الفنومنولوجى لتاريخ الأنطولوجيامع بيان إشكالية الزمان كمفتاح. كما أنه لم يتناول بحث القسم الثالث من الجزء الأول وهو الخاص بالزمان والوجود.

وأعتقد أن الامتناع عن إصدار الجزء الثانى مردود إلى أن الوجود من حيث هو وجود هو نقطة البداية، ذلك أن هذا الوجود العام لا علاقة له بالإنسان، لأن الإنسان ليس له علاقة بهذا الوجود وإنما علاقته بالكون لأن العقل لا يعمل إلا فى الكون، ولأن العقل على الرغم من أنه جزء من الكون إلا أنه فى إمكانه أن يعى الكون فى حين أن الكون لا يمكنه أن يعى ذاته. ثم إن العقل لا علاقة له بالوجود العام. والدليل الأنطولوجى يعبر عن زيف هذه العلاقة، إذ إن العقل، فى هذه العلاقة، يدور فى حلقة مفرغة. وقد دلَّل كانط على هذا الزيف فى نقده للدليل الأنطولوجى. فهذا الدليل الأنطولوجى يعتمد على تعريف الله بأنه الموجود الكامل. ولكن الوجود ليس محمولا ذاتيًا تختلف الماهية بوجوده لها أو عدمه. فالماهية هى هى بالإضافة إلى مئة ريال متصورة ومئة ريال عينية. فليس من حقنا إذن إضافة الوجود إلى الموجود الكامل.

الأنطولوجيا إذن عقيمة، وعقمها مردود إلى أن الوجود العام يبتر الإنسان من الكون. وعلاقة الإنسان بالكون هى العلاقة الأساسية ذلك أن الإنسان لا يوجد - فى - العالم، وإنما يوجد فى علاقة مع العالم أو بالأدق مع الكون. وقد كانت هذه العلاقة مغموسة فى الأساطيرفى البداية إلى أن نشأت الحضارة فى وادى النيل ووادى دجلة والفرات والهند والصين. ففى هذه المناطق حدثت ثورة فى إنتاج الطعام كان من شأنها أن غيَّرت الأسلوب المادى والاجتماعى للوجود الإنسانى. وسبب هذه الثورة مردود إلى أزمة الطعام فى عصر الصيد التى دفعت الإنسان إلى ابتداع التكنيك الزراعى. وبفضل هذا التكنيك الزراعى نشأ العلم. فمن الأشكال المنتجة فى عملية الغزل نشأت الهندسة، ومن عدد الخيوط التى تنطوى عليها هذه العملية نشأ علم الحساب، ومن الحركة الدائرية التى تنطوى عليها عملية النسيج تأسس علم الميكانيكا واخترعت وسائل المواصلات.

وقد كان من شأن إبداع الحضارة أن تغيرت علاقة الإنسان بالكون. فبعد أن كانت علاقة أفقية أصبحت

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

علاقة رأسية. وهذه العلاقة الرأسية تعنى مجاوزة الإنسان للكون. وهذه المجاوزة تعنى قدرة الإنسان على تأنيس الكون، وتأنيس الكون يعنى الوعى بوحدة الإنسان مع الكون. وتأنيس الكون ليس تامًا، وبالتالى فالوعى ليس تامًا. وتمام الوعى هو بتمام وحدة الإنسان مع الكون. بيد أن هذا الوعى الكونى لن يكون ممكنًا إلا ببزوغ إنسان كونى. وهذا الإمكان ممكن استنادًا إلى قانونين: قانون النشوء والارتقاء وقانون الانتقال من الكم إلى الكيف. ولكن القانون لا يعمل فى فراغ وإنما يعمل فى واقع مادى. والواقع المادى الراهن يتمثل فى الثورة العلمية والتكنولوجية وهى تدور على ثلاثة محاور: الفيزياء النووية والحاسبات الالكترونية وغزو الفضاء.

تفصيل ذلك:

الفيزياء النووية هى علم الكون حديثًا وهى الفلسفة الطبيعية قديمًا عند الطبيعيين الأوائل. والفارق بين الحديث والقديم هو فارق كيفى. فالفيزياء النووية الحديثة هى بداية تحكم الإنسان فى الكون. وهذا التحكم لم يكن واردًا فى الفيزياء النووية القديمة.

والحاسبات الالكترونية تحتل مكان الذاكرة فلا يبقى للإنسان سوى الإبداع. وبذلك يسهم فى النقلة الكيفية لبزوغ الإنسان الكونى.

وغزو الفضاء الكونى يستلزم تعود الإنسان على الحياة فى الفضاء. وهذا من شأنه أن يحدث تغييرًا جذريًا فى الإنسان ينبئ ببزوغ نوع جديد يكون فى مقدوره تمثل الكون ذا الأبعاد الأربعة الذى تنبأ به اينشتين. ومن شأن هذا التمثل أن يسمح للإنسان برؤية الأحداث قبل أن تقع فتزول غربة الإنسان عن الكون.

ونخلص من كل ذلك إلى أن مستقبل الفلسفة يكمن فى أن تكون كسمولوجيا وليس أنطولوجيا.

الهوامش

(1) Aristot Le, Meta Rhysico, (Trans. Ross), Oxford, Clarendon Press, 1960 P.p. 983b-989b.

(2) Kant, Critique de la Raison Rare, Flammario tone 2.

(3) Heidegger, Beins and time Scmpress 1962. p. 1.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبراج بابل

(١)

حينما رحلوا

كانَ فِي الأرضِ

ما يشبه السيفَ والحفرة الخاويه

أَعْتَمَتْ مِزهريّةُ هذا الفضاء

والبلاد التى احدودبَ النخلُ فيها

تلوذ بآخر ما يصطفيه التراب

سنُصغى لصوت ارتطام العظام على الأرض

نهوى إلى قاعِ هذا الخرابِ

ولكننّا لا نموتْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وها نحنُ يا صاحبِى لا نقول الوداعَ ولا نشْتهيهِ
نسلُّ رماحًا مخبّأةً فيِ الثياب
لننخس أضلاعنا ونأكل هذِى البيوتَ
كفاكهةٍ مُرّةٍ وأخيرةْ

...

ألم تَرنَا
كبرنا ألوفًا من السنواتِ فى لحظتين؟
وفى اللحظة القادمة
سَنخلع آجرَّ هذا العذابْ
ونكمل بالموت أسفارنا

...

انتظرنا طويلاً
طويلاً بلا أملٍ
وحين أتى المصطفى
وزّع الخبزَ فينا
وقاسمنا فى المنافى لفافته
والسرير المخلّع
صبّ فى دمه ركوةً للرفاقْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خيول البحر الابيض ـ ليثوجراف ـ ٧ ألوان للفنان دى كيريكو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومضى موغلاً فى متون العراقْ

(٢)

قمرٌ على طبقينِ فى «ديه» البهىِّ
سماؤه حبرٌ ودمعُته سحابُ
قمرٌ على سُجّادةٍ بيضاءَ
يسجدُ لا ينامُ كأنّما
ضربته حُمّى العاشقِ البدوىِّ
فاستلقى. . . ورغبتُه حجابُ
وأقامَ ينتظر التى غابَت
فلمّا كادَ
أو لمسَتْ أصابعهُ النحيلة خصرها النجفّى
أوقَفَهُ العَذابُ

....

قَمَرٌ ـ خَرابُ
وينام فى أبراج بابلَ
وجه طاغية ينقّرهُ الغُرابُ
ووجوه فلاّحينَ منشورينَ فِي الأهوار
فِي قاعِ السواد الحيّ مثل ضفادعٍ غرقى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولم يرثوا سوى أصفادهم
سكنوا هنالك فيِ المياه
وأصبحوا : دمُهم شرابُ

....

قَمَرُ - غِيابُ
ليلوحَ فى بغداد
ما بين الرصافةِ فى مدار الخُلْد
والصحراءِ بابُ
ورأيتُهُمْ دَخَلوا
على أقدامهم زمرُ الملوكِ
ونحوهم أطيابُ فارسَ
أو قوافلُ من بهار الهندِ، شاخصةٌ،
تحفّ بها القبابُ
ورأيتُهُمْ خرَجوا
كما لو أنّ عاصفةٌ تغرّقهم
وتخطفهم عُقاب.

.....

قَمَرٌ - سرابُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويطير من بغدادَ حتى قاسيونَ
وصوته المشغول من قَصَب على الأهوار
يرسُم ظلَّهُ
ومياه دجلةَ حوله
ينساب من زمنٍ إلى زَمَنٍ
وتسبقه القبابُ
قَمَرٌ تَشَرَّدَ عن منازلِهِ الأخيرة
فانثنى
فدنا
فهرّته الكلابُ
فأقامَ أدنى ما يُقيمُ لضوئهِ قَمَرُ
وهُنا هُناكَ أرادَ أن يقف الغريبُ على الترابِ
ولا تُرابُ.

(٣)

نحنُ لا نلمسُ الآن شيئًا
ولا نملك الآن غير خيالات آبائنا وقُرانا
وفى أولّ الموت نبتدئ الانتظار
شُموسٌ مجفّفة فى الأعالى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفوق الجنائن عرسٌ يزغرد فيه الذبابْ
وحدها فى الخليج المراكبُ تبحرخاوِيةْ
بلا نشوةٍ تتأرَجحُ فوق مياهِ الجحيمْ
والصيادونَ فى قاعِ أجسادهم سَمكُ دائخٌ
وتبحر فيه المياهْ
كل شيْءٍ هُنا غارقٌ فى عَماهْ
صاعدونَ على سُلّمٍ لا يؤدى إلى الله
والطيور عن النخلِ ترحل
وهم راحلونْ
حَمَلوا فوق أكتافهمْ
مواعينهم وقُراهُمْ
وشيئًا من الرعبِ يلمع تحت القميص
العيونَ البوارقَ
أمَّ الكتابْ
غادروا
تركوا البابَ منخلعًا خلفهم
تركوا الزيتَ فى الصحنِ
والكتب المدرسيَّهْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حناجرهم
وبقايا سراويلهم
إنهم هكذا رَحَلوا
ثم عادوا على متنِ قوسِ النخيلْ
وقفوا فى صفوف التَعَبْ
ليس للخبزِ
لكنما للرحيلْ...
كأنَّ المنافى إقامتهم فى الزمانِ البخيلْ
يا بلاداً أفلتَتْ من مدى جاذبيّتها
تُرى كيف نسرقك الآنَ من قبضة السرطان؟
ومن فَلَكِ العقرب ـ الأفعوانْ؟
انْكسر الجصُّ فى السقْف
وانحطمت أضلَع الكروانْ
يبول الجنودُ على النخل
والنساءُ العباءات يبرقن خلف العيونْ
تسافر أعضاؤهنّ لكى تشترى
«تُمَّنَ» الموتِ من فُتُحات الجنونْ
من فسوخ المواخير والعابرينْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يضىءُ مصابيحَ بغدادَ زيتٌ عجيبٌ
و «جسرُ المسيَّب» أعمى
بقيّة خوفٍ تحرّكَ أعضاءهم فى المساءْ
على شاطئ النهر
تمشى سراويلُ من عَسَسٍ
وأقنعة من وجوه خفيّهْ
فجاةً سينغرس النصلُ فى الظهر
أو فى الجبينْ
فجاةَ لا تبينْ
سوى نقطةِ الدم تنسابُ فوق الرصيف
وتشربها بواليعُ بغداد...

....

رأيتُ «النؤاسىَّ» يحمل نصلاً كبيراً
ويوشك أن يطعن النادلَ المستريبْ
ـ دلقوا خمرهم فى المراحيض ـ قالَ...
وأجهش حتى بكت روحه فى الإناء الكئيبْ
وخمسُ دوالٍ تحاصره كالأفاعى
وكان «النؤاسىُّ» يشربُ آخر ما سكبوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من طلاءٍ على قبرِهِ
ثم يمضى إلى نوبة الحَرَسِ الملكى.
وها شهريارُ يُقطِّع ماءَ الفراتِ بسكينِهْ
ويقتل ما تركته الحكاية فى أرضِهِ من نساءْ
عناكبُ فى جرّةِ الخمر
تَقْشِر هذا الطلاءْ
وفى شرفةِ اللّه طائرةُ ورقيَّهْ
صراخُ طيورٍ على برج بابل
أيائلُ فى السهلِ مذعورةٌ
وفى الأرض ساقيةٌ
تتجرجرُ نحو الوراءْ

. . . .

لم يكُنْ مطرًا
ليصلصَل بين الغصونْ
لا إشارات للريح
أو رسالة غيمٍ بعيدهْ
هَرِمَ الوقتُ يا «بَدْرَ» هذا الفتونْ
ويَنداح فى جوف نخل الخصيب الغرابْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتساقط فى منحدرات المياهِ
كُراتُ الجنونْ
وفى الجذعِ يختبئ الجُرْذُ والأفعوانْ
زرقة الماء باهتةٌ
والطلاء الخفيف على الهَوْرِ يكشف أسراره
يموتُ «حَمَدْ»

مرتين يموت مرارًا
ولكنّ عينيه فى القاع مفتوحتانْ
خبزه لا يزال على سعف النخلِ منتظرًا
وكوز أماسيّه باردًا
وأبناؤهُ فى المساءِ يعدون أقدامهُ
رَجُلُ القشِّ تحشوهُ أيدى الجنودِ
بآلهةٍ من دخانْ
يخوضونَ هذى المعاركَ، أين؟
يطلع من داخل الفارس الورقىّ
شىءٌ يُسمّى الحصانْ
ينظر فى السهلِ نحو السماءْ
لا يرى غير صورته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحين يظنّ الزمانَ مشى نحوه

ينقل بيدقه خِلسةً. . . .

ثم يدخل فى ظلّه ويغيب. . . .

آه يا بؤسَ نَخْلِ الخصيبْ. . .

. . .

سننتزعُ الآنَ أحشاءَ هذا الوثَنْ

ونلقى إلى النار فهدَ الحريقهْ

بقليلٍ من الأخضر المتبقىّ لنا فى النخيلْ

من التبغ فى فمنا

من الماء فى الساقيه

سنصنع فخّارة الأرضِ ثانيةً

والصوانيِ على مصطبات البيوتْ

ومن خفقةِ الطينِ نُهدى إلى امرأةٍ نَهْدَها

مزيدًا من الطين

مِن رقَم الطينِ

كى نكتبَ تاريخنا

مزيدًا من الدمعِ والثاكلاتْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سنبقى هنا وحدنا فى تماثيلنا الباقيهْ
فى الزقوراتِ
فى الجرار التى هشّمتها الهراواتُ
فى الصبيّة تخلع صندلها
وتسير على الماءِ حافيةً فوق خدّ الفراتْ
وهى تذرعه جيئةً وذهابا . .
سَمَكٌ يتقافز
حتى يلامس أعضاءها

. . .

هل يجيئون من تعبٍ غامضٍ؟
هل نُعوّل يا سيدى
على ضوئهم وخُطاهم؟

. . .

إنه الرعدُ يطرق باب الحياةْ
أم هو الصوتُ لأسلافنا؟
كل ما يرحل عنّا يعودْ
مَنْ سيرفع هذى الكوابيس عنّا
فتنتشر الشمسُ فى قوسِ هذا الوجودْ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرى فوق هذا البناءْ
شفقًا من طيورٍ
يلوح ويخبو
زغاريد من لعثماتِ الصغارْ
قمرًا تحت ضوءِ القَمَرْ
نساءٌ ويخْصفْنَ فوق سرائرهنَّ الزهورْ
على البطنِ وردٌ رقيقٌ
يشفّ كضوء عليلْ
ورمّانة في السرير مجمعةٌ من نهودِ النساءْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سنقترعُ الآنَ للشمس
لنْ نبيع إذنْ وجهنا وخُطانا
قبرنا وعظام آبائنا
ما تبقىّ من الصُوَر العائليّة فى البيت
ورائحة النوم عند الضحى
والحليب الذى فار من ضرع أبقارنا
...
وَصَلْنا إذنْ

فلْتنتظرنا السماءْ

المجاريف قائمة فى الحقول

بَلَم النهر

والعَرَقُ المتفصّد من قدمِ الراعيهْ

واقفانِ هنا

فَلْتتفتَّحْ تُويجة هذا الزَبَدْ

فنغسلَ بالماءِ وجه الدماءْ.

. . .

قليلاً من الشمسِ أو من هواءِ العراق

جُرْعةٌ من فُرات

ولو زحمته التماسيحُ أو سممته الأفاعى

لكى نستعيد مزامير أسمائنا

. . .

أيها الرجلُ البالغُ الحزنِ

يا أبَتِ

أراكَ على تلّةٍ فى أعالى الشآمِ

تحدّقُ فى الأفق حينًا

وحينًا تشيرُ بإصبعك السهم نحو الحمامْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتبكى؟
أتبكى إذنْ يا غريبْ؟
وتصغى إلى صوت ماءٍ
على سقفك النجفىّ الكئيبْ؟
إلى الشاى فى حائط القبو
منحدرًا من عيونِ الصغارْ.

. . .

أيها الطائر المتعمم بالريح
والرعدة الصافية
أبى
يا شريدَ العراق

بيروت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العاقلة جدا

دخل غرفته فى الصحيفة التى يعمل بها مكتئبا، وجدها هناك، ضخمة الجسم، شعراً منفوشاً، عمرها يناهز الأربعين، قابعة على كرسى، وكأنها طامسة فى حوض ماء، أخبرته أنها فى انتظار زميله عصام المقنيطى، وقد خرج توا من الغرفة لحاجة ما. «من حضرتك؟» تساءل ليشبع فضوله الدائم: «انا نبيلة بقلاوى، اصلى من الخليج، أسكن حاليا فى لوس أنجلوس، مررت على لندن الآن أثناء طريقى إلى أهلى» أجابته بأريحية من يتوقع السؤال، رد مجاريا عفويتها: «أهلا وسهلا» شعر أنها لم تكتف بذلك، بل تريد الاستمرار فى الحديث معه: «أسكن وحدى فى لوس أنجلوس»، «وحدك؟! » بوغت لاستغرابه، ثم خجل، لتدخله فى شىء لا يعنيه، «نعم انا وحدى، أسكن وحدى، أنا حرة، شقتى هناك أعيش فيها»، اقتنع بمنطقها وصراحتها متعاطفا، اكتفى ليكفر عن جهله، بكلمة: «لطيف». مازالت نبيلة، على ما يبدو، راغبة فى إتمام الحديث: «أهلى مازالوا بالخليج، والدى متوفى. الغريب أن علاقتى به مازالت علاقة حب/ كره، انتحرت، مرة، بسببه، بلعت ٤٨ حبة أسبرين، نقلونى إلى المستشفى، وهناك جاء كل من أعرفه إلا هو، بينما انتحارى كان بسببه...».

جاء عصام فى تلك اللحظة للغرفة مستعجلا، وجدها منسجمة بالجلسة، امتعض، كيف يغلق الحديث؟ يوجهه إلى دفة أخرى، لم يعجبه تطرقها إلى أمور شخصية مع زميله القريب، حياة الإنسان، بنظره، يجب أن تبقى سرية، بكل الأحوال والظروف، يعطى من حوله أمورا سطحية، او فلتكن على الهامش، هكذا تمشى.. لا شىء عميق، يستلمح ما يردده، بين حين وآخر، على أنه حديث نبوى يعتز به، يرويه لمن حوله ليأخذوا به من أجل نجاتهم، يردد ما سمعه: «وإذا بليتم فاستتروا» على أنه حديث نبوىّ شريف لا يحتمل إلاّ ان يكون صحيحا، يفسره بالطريقة التى ترضيه، حسب مرامه،

مستأنسا بالتفسير، هذه المرأة يجب إيقافها، صاح على زميله الصحفى، مطنبا، مفخما، لا فى لفت الأنظار إليه أو إعلاء شأنه، بل من أجل أن يلهيها، يخدعها، وفى الوقت نفسه يخفيها عنه، يهربها بالعباءة، إذا أمكن، يحتفظ بها لنفسه فقط، بأقل الخسائر المادية والروحية المتعلقة به.

صاح على زميله، مشيرا إليه بإصبع الاتهام، واصفا قدراته، يمدحه ويثنى عليه، كمن يوبخه لإساءة دوره:

ـ هذا أحسن شخص بالصحيفة خبير بالموسيقى.

بمجرد أن سمعت نبيلة بقلاوى الكلمة الأخيرة حتى عقبت:

أنا أحب الموسيقى.

الله أكبر كم من أشياء تحبين! سكت على مضض، لكن الزميل الممدوح، فاته أن الكلام عنه لمجرد ذر الرماد فى العيون، امتطى صهوة الفرح، أقبل عليها بكل أجراسه وخلاخيله، سألها وكله عيون:

ـ صحيح؟!

ـ طبعا أحبها.

يا للمصيبة! فتحت لهما بابا جديدا، على أن أسده بسرعة، قبض على زميله متلبسا بحب هوايته الوحيدة، والأخيرة متهيأ كى يمسك قطة، يلاطفها، يمسح فروها الناعم، قبل أن تهرب منه، ضجرة، يائسا من أن يقيدها بين أحضانه، وجه السؤال لها مكتظا بالبهجة:

ـ أى نوع من الموسيقى تحبين؟

ـ أحب الأوبرا.

لا بأس، تفرغ لها كلية، تصور أنها ستقول أنها تحب «شهرزاد» أو «الدانوب الأزرق» أو ما شاكل، تحب الجاز أو الأغانى الشبابية أو حتى أغانى عبدالحليم حافظ، مع هذا لا بأس، أحس بحاجته القصوى للمزاح لسبب مجهول، دهش متفاجئا من قدرته على ثرد خبيز فى قصعة الحياة البوهيمية. البناية عابسة متجهمة، دائما مهمومة، نادرا ما تمر بها نسمة هواء من الفضاء الطلق أو يفتح الباب فيها دون يقظة الحراس المنتبهين، خوفا من قنبلة فى هذه الأيام، أو من حامل متفجرات، الكل خائف على عمره عندما تذكر هذه الأشياء. الصحفيون مرهقون، متضايقون من بعضهم البعض، قسم منهم محشور فى مهنة الصحافة لا عن رغبة أو تأهيل وإنما لعدم وجود وظائف أخرى، أو لأجل خاطر فلان أو علان الذى توسط له لإشغال الوظيفة الصحفية حبا بالارتزاق. سقطت نبيلة بقلاوى بينهم كهدية من السماء للتخفيف عن شقاء البشر المساكين. عاد لأسئلته الملحة متلهفا وكأنه يقرب كرسيه منها من شدة الزحام:

- ولماذا تفضلين موسيقى الأوبرا؟
أحب أن أبكى.
الحمد لله! ما أجمل السبب! امرأة ثرية، حرة، تعيش فى لوس أنجلوس، تمر على لندن فى طريقها إلى أهلها فى الخليج، ربما مرة فى السنة، تبكى عند سماع موسيقى وغناء الأوبرا، شىء منعش، دليل الإحساس، لزيادة التوضيح، قالت نبيلة، بدورها، ولإعطائه فكرة كافية لإشباع فضوله وزيادة معلوماته اللاضرورية:
- حجز لنا عصام، هذه الليلة، للذهاب إلى دار الأوبرا لسماع أوبرا «لاترافياتا».
مطت الكلمة الأخيرة مطا حتى صار الألف ألفا ثم ألفا. عصام منهمك مشغول بتهيئة نفسه للخروج معها من بناية الصحيفة كلية، مستعجلا، كى ينهى علاقتها بزميله الفضولى المتحشر. يرتب حاجياته ومقالاته فى الملف، يضع قسما منها فى الأدراج، تحرك أخيرا، قائما من على الكرسى، مشيرا لها، بانفراج، أن آن الأوان هيا قومى، لنقلع. فى آخر لحظة تذكر زميله المهمل مفكرا فى مستقبله معه فى الغرفة، وحدهما، غدا، انتبه للأمر، فتريث قربه، لتطييب خاطره، لإعطائه حصة لذيذة ولو ضئيلة، من المتعة التى سيهرع لها، ناوشه نتفة، حاسبا حساب انتقامه منه، انتقام المحروم، لاشك، غرف بيده من أجل تطييب خاطره وتسليته، شيئا منها أثناء النظر لها، أعطاه له لتبرئة الذمة:
- نبيلة رسامة وكاتبة قصة.
- صحيح.
أعاد الزميل هذه اللفظة، التى لم يعد لها معنى، وكأن لا توجد فى قاموسه كلمة مناسبة، أثناء ذلك، شعر الزميل أن قدميه تقفان للقيام أيضا، استسلم للوداع المرتقب الذى يوشك أن يحصل الآن، مد يده لمصافحتها ممتنا من هذا اللقاء السريع البهيج، مسرورا من حسن العشرة. وقبل الخروج النهائى اتمت نبيلة لبس معطفها خوفا من برد لندن، حسب تعليقها، مستكملة تعديل نفسها للذهاب بعيدا عن مكان لا يشبه الجنة الموعودة، ناهيك عن جنة عدن الموصوفة بالأديان. شرعت تسير أمام عصام متأنية، بتثن وتكسر، متمايلة، الخوجلى، لوت رقبتها قبل أن تغيب، موضحة اهتماماتها بالمختصر المفيد:
- أنا أرسم سريالى، أعمل كولاج أيضاً، فن حديث.
يا ساتر، خرجت هذه الكلمة، دون أن يدرى، من شفتى الزميل الواقف للوداع، ضغط عليها بقسوة من بين أسنانه، مستاء من أن اللفظة قاسية كحد منشار.
فى اليوم التالى جاء عصام متأخراً، تلقاه زميله دون الأحضان متلهفا، تحرى ما جرى له الليلة الماضية، ما أخباره وكيف أمضى ليلة أمس مع نبيلة فى حفلة الأوبرا، ينبش بفضول رجل مهمل ملقى فى الشارع، بينما يرى غيره قد تمتع بالرقص فى أرقى الصالات، عصام يمارس سلوكه السهل الممتنع معه، المتبطر كالمليونير (أوناسيس) عندما يأتيه محاسبه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعشرة ملايين دولار، متسائلا منه أين يضعها، فيضجر منه مؤنبا منزعجا: «ضعها فى أى مصرف تشاء، فى (باركليس) أو (ويستمنستر) أو (لويد) أو غيرها، ضعها فى أى حساب لى فى هذه المصارف ولا تضايقنى».

عصام، اليوم، منزعج من نبيلة ليلة الأوبرا. لماذا باللّه عليك؟! أوه، لقد جلست قربه، محتكة به، طيلة الوقت، خدا إلى خد، يدها امتدت تريد أن تمسك يده، تعصرها بين حين وآخر.

همس فى أذنها مؤنباً: «نبيلة، على مهلك، عيب، الدار ليست كباريه، إنها (كوفنت كاردن)». زعلت منه نبيلة زعلا شديداً: «قلت كباريه!» أكلت راسه بعد ذلك، تعيد وتصفق احتجاجها: «تقول أنا من الكباريه، أنا من الكباريه، أهذا رأيك فى، أنا فاتحة شقتى فى لوس انجلوس، انت شفتها، انا ادعو، اكرم، اضيف، أأنا من الكباريه؟» وعصام يتوسل بها أن تسكت، يرجوها: «اللّه يخليك، نبيلة، اسكتى، دعينا نسمع» وهى لا تأبه برجائه، تصر على مناقشته فى تلك اللحظة بالذات، تريد إفحامه: «لا، لا، أنت قلتها، الحين قلتها» وعصام مضطر للرد عليها لتهدئتها: «يا بنت الحلال، أنا لم أقصد شيئا، لم تتأثرين» وتلح نبيلة: «لا انت قلت أنا من الكباريه، أنت قلتها، التو قلتها» وعصام يكرر اعتذاره: «لا حول ولا قوة إلا باللّه، واللّه العظيم لم اقصد شيئا، انا اعتذر، اللّه يهديك» وهى: «لا، لا، أنت قلتها، الحين قلتها» والموسيقى تعزف، والغناء يصدح خارجاً من القلب المملوء بالحب والغضب والمغفرة، يسمع بأذنيهما وكأنه طنين زنبور.

أين أجد مزهرية للورود فى هذه الدائرة الناشفة إلا من الأوراق والأقلام؟! عصام يبحث متسائلا فى أنحاء دائرته مساء ذلك النهار. يداه تحضنان باقة ورود يانعة ملونة، عطرها يضوع فى الأنحاء. أخيرا عثر على إناء قبيح الشكل منسى مرمى فى زاوية على أحد الرفوف. أخذه مدردما وملأه بالماء إلى نصفه من حنفية فى داخل مكان يسمونه مخزن الحوائج وفيه زاوية لتحضير الشاى، خرج منه موبخا نفسه على اختياره الردىء لهذا الإناء القبيح بدل أن يكون مزهرية رشيقة أنيقة تليق بالورود المتمايلة على بعضها البعض من شدة الألطاف:

- انظر باللّه عليك، انظر لهذا الإناء. لم أجد إلا هذا الوعاء الكريه مثل الطيط، ما العمل.

أراه زميله القابع كالعادة بمكانه، المحتاج لأية إشارة ليخرج من صمته وضجره الدائم. أراه الورود المحمولة على ساعديه، فض بكارة السيلفون والشريط الساتان الملفوفة بهما. قرأ بطاقة الإهداء المرسلة بواسطة بريد خاص إليه فى الدائرة. قرأها بصوت عال، بعد أن نزعها من باقة الورود المسكرة:

زهور من مخزن هارودز

من نبيلة إلى عصام

المجنونة! تصور المجنونة، هل تستطيع أن تفهمها؟! وضع باقة الزهور فى الإناء البشع، منزعجا، مرة أخرى، كأوناسيس، متكدرا من نقوده الفائضة المتكدسة فى المصارف قبل أن يموت، شاتما لائما من ذكره بها: «المجنونة بعثت لى ورودا من أغلى محل فى لندن، من مخزن (هارودز)، وعلى عنوانى بالدائرة، يا أخى ماذا فعل؟! مجنونة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان زميله الذى تسربت له معابثات الزوبعة، وشاركه فى حصة لذيذة، ولو صغيرة لا أهمية لها، يتسلى بالمنظر كله، متمالكا نفسه من الضحك، يخالس النظر للورود الرائعة: «يا أخى المجنونة عاقلة، فهى لا تبعث الورود على عنوان بيتك، فأنت متزوج ولديك أطفال وتخاف من زوجتك». اجبر نفسك على السكوت، لا فض فوه، هبط رأسه منكبا على الصحيفة أمامه، مفتشا عن فضائح ولو بالورق، ممارسا مهنته، صحفى بالتمام والكمال.

بقيت الورود هادئة زاهية بالغرفة، منتظرة، لعدة أيام، قبل أن تذبل وتتفتت ككل شىء فى هذا الوجود، لم تنفعها وسائل دفاعها الصامتة الشوكية المثبتة بين طياتها الناعمة المفعمة بالعطور، دون حول أو قوة، مثل التأوهات.

لندن 1997.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد العزيز العاصي

قصيدتان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الظــل

. . . وَ هُوَ الظِّلُّ
لا تلْسَعُهُ نَــارْ
ولا يَغْسِلُهُ الماءُ
ويَسْعَى عَلَى التُّرْبِ وَلاَ آثَارَ
يَحْيَا دُونَ أَنْ يُسْعِفَهُ بِالنَّفَسِ الحَيِّ هَوَاءُ . . .
. . . عَبَثًا نَحْسَبُهُ مُنْتَسِخًا مِنَّا. . .
بشَرا كُنَّا. . جماداً أو زواحف
أَوْ ذَوَاتِ الأَرْبَعِ المُرْتَبِعَهْ!!
فَخَيَالٌ هُوَ فى إِظلامِهِ

أَعْمَقُ مِنْ أَفْكارِنَا . . عَابِرَةً أو سَاطِعَهْ!!!
أَزَلِيٌّ أَبَدِيٌّ
وإِذَنْ . . . أَنْفَسُ مِنْ خِبْءِ الكُنُوزِ الأَرْبَعَهْ

الحجــر

. . . قَبْلَ أَنْ يَتَرَسَّبَ فى ظِلِّه الحَجَرُ . . .
كَانَ مَاءً وَشَيْئاً مِنَ الرَّمْلِ كَانَ
وكَانَ هَوَاءً
ونَارًا تَلوبُ . . وَتَسْتَعِرُ
قُلْتُ مَاذَا لَوْ انَّ يَدِى فَرَكَتْ حَجَرًا
هَلْ يعُودُ كَمَا كَانَ رَمْلاً وَمَاءً
ونَارًا مُزَمْزِمَةً وهَوَاءً؟
تُرى . . هَلْ يَعُودُ كَمَا بِتُّ أَنْتَظِرُ
. . . هُوَ كَنْزٌ عَصِيٌّ
فأيُّ تَمَائِمَ تَلْزَمُنِى؟؟
كَيْ يَبُوحَ بِأَسْرَارِهِ الحَجَرُ

تونس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تناسخ صور الآلهة*

أندريه مالرو

ت : رمسيس يونان

أما أن عهدا جديدا قد بدأ، وأن التصوير فيه قد ولد حوالى عام ١٨٦٠، فهذا أمر لم يعد أحد يجهله. وأما أن معه قد بدأ ماض للفن لم يسبق له مثيل، فذلك أمر لم نكد نفطن له إلا اليوم. ولقد مضى زمن طويل منذ أن توقف الفن عن أن يكون على ما كان عليه فى الشرق القديم، أو فى العصر المسيحى، وفى آسيا وأمريكا الوسيطتين بل وفى بلاد الإغريق. وإننا لم نعد نرى فى الفن اليوم زينة الحياة التى رأتها فيه المذاهب الجمالية المتعاقبة، والشعور الذى يخامرنا أمام لوحةLapicta D'Avis (أحزان العذراء الأفينوزية)، أو لوحات فيلاسكيز ورمبرانت، وتماثيل مواساك (الفرنسية) وايللورا (الهندية) ولونج ـ من (الصينية) وأمام التماثيل العتيقة الإغريقية أو المكسيكية والسومرية الحديثة والمصرية، .. شعور لايصدق التعبير عنه إنما هو بعبارة ترتبط بفكرة المتعة حتى وإن كانت متعة العين أو بفكرة الجمال بمعناه التقليدى.

ومن الجلى أن الباب الملكى بكاتدرائية شارتر، وتماثيل جوديا، لم تخلق للتذوق، والشعور الذى توحى به إلينا لايمت بصلة إلى هذا المعنى.

ومن يرون أن الفن موجود وقائم فعلا. وهم من نطلق عليهم اسما غريبا هو «الهواة» لأن حضارتنا لم تعثر على اسم آخر يليق بهم، لايجمع بينهم صفاء الذوق أو حسن التخير، وإنما يجمع بينهم إقرارهم بوجود القوة الخفية التى تسمو على الواقع التاريخى لأنها تعتمد على سبل أخرى غير سبل الجمال، وتُضفى صفة المثول الفعلى فى نظرهم على رسوم من عصر ما قبل التاريخ، لأن كلمة السحر تعجز عن تفسير قوالبها، وعلى التماثيل

* مقدمة كتاب "La Métamorphose des Dieux" لوزان، سويسرا، ١٩٥٧. وهذه الترجمة العربية التى كان الفنان الراحل رمسيس يونان قد شرع فى إنجازها دون أن يمهله أجله ليتمها، قد عثرت عليها أسرته مؤخرا بين أوراق الفنان الكبير، وقد سلمها الأستاذ إدوار الخراط للمجلة، بناء على رغبة أسرة الفنان فى أن تخص بها قراء (إبداع).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السومرية التى لايكادون يعرفون عنها غير أسمائها، وعلى سيدة إلشى LaDame d' Elche التى يجهلون عنها كل شئ (من الآثار الفينيقية الإيبيرية فى القرن الثالث ق م)

وتصوير عرض الآلهة كما نعلم كان على مدى آلاف السنين هو علة وجود الفن، ولكن علمنا بهذا كان عرضا إلا أن أول حضارة لا أدرية (غير مرتبطة بدين معين) قد أحيت وبعثت الآثار الفنية الدينية لأنها أحيت وبعثت كافة الحضارات الأخرى. وفى هذا الميدان غير المحدود الذى يختلط فيه الفن الرومانسكى بفنون الشرق القديم، وقت الإمبراطوريات الآسيوية والأمريكية التى استقرت فى عصر وسيط لم يتبدل، وفنون قارات لاتاريخ لها - فى هذا الميدان يظهر لغز القوة التى تجمع عندنا بحق فى وجود مشترك بين تماثيل أقدم الفراعنة وتماثيل أمراء سومر، والتماثيل التى نحتها **ميكل انجلو** وصناع **شارتر**، بين الرسوم الجدارية فى أسيزى (الايطالية). والرسوم الجدارية فى نارا (اليابانية)، وبين لوحات **رمبرانت** و**بييرو** و**لافرنشيسكا** و**فان جوخ** - وبين لوحات **سيزان** ورسوم الثيران الوحشية على جدران كهوف لاسكو.

ولتتخيل شيطانا حارسا (على هيئة قط)، يقول **لبودلير** بعد فراغه من كتابه نائر Les phares: «هلم نلقى نظرة» ثم يدخل به إلى متحف اللوفر كما هو فى صورته الراهنة.

إن **بودلير** سوف يذهل بادئ ذى بدء للمكانة التى يحتلها النحت، إذ كان يرى أن النحت بالقياس إلى التصوير، فن يسير إلى الانقراض كشعوب «جزر الكارايبى ». وكان اللوفر فى عهده متحف عاديات؛ وفى المتحف البريطانى، كانت آثار البارثنون الرخامية تبدو كأن لها طابعا عتيقا؛ أما تمثال النصر الساموتراثى فلم يكن قد كشف عنه بعد.

وقد تحدث **بودلير** دون شك عن «الهمجية» التى لامحيص عنها، وتتصف بالتركيبية والصبيانية، والتى غالبا ما تظل بادية فى الفن المكتمل (مكسيكيا كان أو مصريا او اشوريا) وترجع إلى الحاجة لرؤية الاشياء على نطاق كبير؛ وكان قوله هذا على هامش دراسة عن الرسام **قسطنطين جويس** C. Guys ، ولم يشر قط ببعض التفصيل إلى الآثار الفنية التى تتجلى فيها هذه البربرية؛ ولكنه لايشيد الا **بميكلانجلو** و**بوجيه**. وينبغى ألا يضللنا **فيوليه** أو - **دوك** أو **فكتور هوجو**، ذلك أن الترميمات الأثرية التى قام بهما أولهما تكفى للدلالة على أن الفن القوطى كان إذ ذاك تابعا لعلم الآثار، وأن «فن» النحت القوطى لم يكن شيئا مذكورا وأن إحياء فن النحت القوطى وكذلك فن النحت المصرى لم يتم إلا بعد دراستهما بنحو قرن من الزمان فلم يحدث قط أن ذكر **بودلير** كاتدرائية **شارتر**.

وسيلحظ **بودلير** مسرورا حين دخوله قاعات التصوير اختفاء النزعات الإيطالية والاكاديمية التى كان يزدريها، وارتفاع شأن **ديلاكروا**، ومجد **جويا**، ولكن هل كان من الممكن أن يقرأ دون دهشة هذه العبارة التى كتبت تحت لوحة Pietá وكشف عنها بعد موته فى مدينة فيلنيف - ليز - افينيون: «هذه اللوحة يشار إليها أحيانا باعتبارها أهم آثار التصوير الفرنسى»؟ ولم يرد ذكر **لجوتو** أو **لفان إيك** فى «المنائر»... إن هذه اللوحات

التى استبعدت من لوفر **بود لير** لم يحل محلها فى متحفنا لوحات أخرى بطريق حسن التخير السائد على غيره، كما تنبأ كثيرون، وإنما حل محلها الانتشار الكبير للوحات التى تعلق فى مداخل المساكن دون غيرها من اللوحات ونقصد بها لوحات البدائيين (السابقين على عصر النهضة) وهى لوحات تتوائم مع النحت الذى تم إحياؤه وبعثه.

وإذا ما أتى الشيطان الحارس عند خروجه من المتحف الحقيقى على ذكر المتحف الخيالى، فإن عصرنا سيبدو **لبودلير**، من فسيفساء رافنا حتى جريندلد، ومن تماثيل **شارتر** الملكية وحتى التماثيل الأوقيانوسية، عصرغزا المتحف فيه فن لم يكن هو نفسه غاية نفسه.

لقد تغير معنى كلمة الفن عندما لم تعد تنطبق أولا على آثار قصد بها استثارة الإعجاب، كما أن عالم الفن قد تغير حين لم يعد قاصرا على مثل هذه الآثار، وحين دخلت فيه الآثار التى يتضح أن تأثيرها فنيا لايمت بصلة إلى القصد الذى هدف إليه مبدعها. إن عالم الفن لدينا هو العالم الذى يمكن فيه أن يصبح تمثال رومانسى للمسيح المصلوب، وتمثال مصرى لميت ما، أثرين فنيين موجودين فعلا وحضاريين. وكان **ديلاكروا** يعدهما من الطرف المتازة إذ أنه كان قد أمضى شهورا فى دار **جورج صاند** بجوار كنيسة نوهان - ڤيك، مع أنه لم يكن أقل جهلا بالفن الرومانسى من **بودلير** بل ومن **سيزان**، فما من حضارة قبل حضارتنا عرفت عالم الفن الذى أبدعه فنانون لم يكن لفكرة الفن وجود لديهم.

وإذا كان ظهور آلاف الآثار الفنية الدينية التى لم يسبق لأحد أن أعجب بها مجتمعة، ولم يسبق لأحد أن أعجب بها منذ قرن من الزمان، يثير التساؤل عن الفن كما كان يتصوره **دويلاكروا** و**بودلير** و**ڤاجنر** بل و**تين** و**ماركس** أيضا، فذلك لأن الفنون الدينية (كفننا الذى يبدو أن أشكال هذه الفنون تسوق الأدلة الخفية التى لاتنتهى على شرعيته) تنبذ أو تأنف من إخضاع الصور لما تشهد به الحواس. فبالنسبة لنحاتى **مواساك** ونحاتى **ايللورا**، وكذلك بالنسبة لمصورى الجدران فى **أجانتا** وصناع الفسيفساء ببيزنطة، كان الظاهر والواقع لهما مدلول واحد: فكل واقع إنسانى هو مظهر فى نظر «الحقيقة» التى يهدف فنهم إلى إبرازها أو الإيحاء بها.

وطالما كانت القيم الأساسية للفن مقصورة على القيم الخاصة بالفنون الكلاسيكية والباروكية أو مختلطة بها فإن نبذ إخضاع الصور لشهادة الحواس يكون أمرا لايمكن فهمه، يعزى لهمجية المجتمع الذى كان يعمل له الفنانون ولولائهم لنماذج مبجلة على قصورها (وهذا الولاء هو الذى عرف به **ليوناردودافنشى** الفن البيزنطى) أو لعدم حذقهم خاصة. ولما لم يعد هذا النبذ يعزى بازدراء إلى عدم حذق الفنانين، أصبح يعزى باحترام إلى المواءمة بين أشكال النحت والعمارة - وبينهما، وبين عمارة معينة، ذلك لأن التماثيل الباروكية البندقية لاتقل فى مواءمتها بعمارتها عن التماثيل الرومانسية، وانفصل التمثال العمود شيئا فشيئا عن العمود، ولكن أشهر التماثيل/ الأعمدة، وهى تماثيل **شارتر**، لم تجئ من الأعمدة، وإنما جاءت من تماثيل **تولوز** التى هى أقل استطالة منها؛ واستطالة التماثيل لاتتبع البتة ارتفاع العمارة القوطية؛ فقد شاهدناها على النقيض، فى بعض التماثيل البرونزية الأزورية، وفى تماثيل ويى wie (الصينية) وفى النقوش المنحوتة على سفوح الجبال من

أفغانستان حتى المحيط الهادى، وكيف يمكن أن نبرر النحت الأفريقى بتبعيته للعمارة وكان كشفه لاحقا على الكشف عن النحت الأسيوى؟! ومناور ايللورا وكهوفها ماذا تدين به للعمارة؟ وفى كثير من المعابد الهندية تسبق التماثيل البناء المشيد لها، والمعابد البوذية على طريق الحرير ليست مبان وإنما هى مناور؛ بلغ فيها التجاوب بين النحت والجبل جعل المتاهات المهجورة فى جوبى والمغاور/ المتاحف فى يون - كانج، تفرض على الغربيين إلى اليوم وجودا خارقا للطبيعة؛ والنحاتون لايعمرونها بأى إلهام إلهى أكثر مما كان صناع الموزاييك البيزنطيون يعمرون به كنائسهم. ومهما يكن من اضطراب فى تطور النحت فى آسيا، فإن العبقرية فيه، كما هى فى غيره، انتصار على القوالب. ولكن ما من سلطان، حتى وإن يكن سلطان المادة، يمكن أن يفرض نفسه على هذا الأثر الفنى مثل روح تلك الظلمة العاتية التى تتبدى فيها الآلهة، وفيها يمحى الإنسان، وتحول صورته أو يمتد طوله.. إن التماثيل المقدسة تتوافق مع المعبد برابطة أعمق من رابطة الخضوع للعمارة فالنحات وشأنه فى ذلك شأن المعمارى، إنما يعيد للآلهة السفلية، وللمطلق أولا ظلاً للظاهر مطهرا من أدرانه.

وكلمة «العمارة» توحى إلينا أولا بواجهات أو ابنيه أثرية منعزلة، وذلك دون ريب لأننا قد ألفنا الأعمدة والواجهات الفتنا لشوارعنا، ولكن البنائين فى العصر الوسيط لم يجعلوا لواجهات كاتدرائياتهم الوالجة فى المدينة، تلك الصدارة التى ننسبها إليها، فعمارة الكاتدرائيات كالعمارة الإغريقية فى دقة إحكامها، ولكنها محكمة «من الداخل» وقد عرف الغرب أيضا التحكم فى الفراغ أى العمارة التى تظل مئات السنين، وليس هدفها تشييد قصور الآلهة بقدر ما هو إنشاء أمكنه تتردد عليها الكائنات العلوية التى تستحضر هذه الأمكنة صورها ومتى عكفت عبقرية المعماريين على تحصيل ما خفى من الأسرار فسيان إن هم حفروا الهيكل الذى يتشح فيه الإنسان بظلمة الليل، أو اقاموا الكنيسة المسيحية التى يتلقاه الله فيها، أو شيدوا الصرح الهائل الذى تحيط فيه النجوم بالإنسان.

ولبعض الأشكال قدرة على إضفاء التقديس على المكان، ولعل هذه القدرة لم تتبد فى أى موقع بقوة أكبر مما تبدت به فى منطقة الجيزة، التى تصدت فيها بعض من أقدم هذه الأشكال لمواجهة السعة غير المحدودة. ويكفى أن ننظر إليها فى عكس الاتجاه الصحيح حتى يستعصى فهمها ويبدو أبو الهول وكأنه مقبض سكين هائل؛ ولم تنجح الصور الشمسية فى نقل لهجة حديثها لأنه لمن العسير تصويرها ساعة تجليها بكامل مغزاها ولكنا عندما نرى الليل، ونحن مقبلون من القرية لا من الطريق، يرخى سدوله وراءها، نجد أطلال المعبد الخاص شاخصة فى المقدمة بأجزائها المظلمة المختلطة، والجدران التى أقامها البشر يختلط أمرها بالأحجار الدائمة فى غبرة الشمس الغاربة. ولانرى قوائم أبى الهول الضخمة، ومن عل تبرز الرأس دون جسم، معلقة فوق شفق صحراء الصعيد وقد حلت الكتلة الصخرية محل الرقبة. وهى ذاتها صخرة فرض عليها إنسان الحضارة الأولى صورته مزهوا بنفسه. والتدرج فى نحت أبى الهول بلغ بملامحه إلى حد انعدام الشكل، فأضفى عليها طابع «أحجار الشيطان» والجبال المقدسة؛ ويحف جانبا غطاء الرأس وكأنهما جناحا الخوذات البربرية، بالوجه العريض البالغ الذى يمحوه اقتراب الليل، ويصبح هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطلل الغالب أشبه بحدود رسم هيروغليفي أو علامة بشكل شبه منحرف على صفحة السماء الشفافة.

وفى ظل الهرم الأكبر تذيب حزم الأشعة الأخيرة أبا الهول فيزداد ضخامة وعلى بعد يغلق الهرم الثانى دائرة المنظور، ويجعل من هذا القناع الجنائزى الضخم حارسا، لشرك نصب أمام موج الصحراء وظلمات الليل. إنها الساعة التى تعود فيها أقدم الأشكال المحكمة فتلقى بهمس الديباج الذى تجيب به الصحراء على خشوع الشرق منذ القدم ، والساعة التى تبعث فيها هذه الأشكال الحياة فى المكان الذى جرى فيه حديث الآلهة وتقوم بإقصاء الفضاء الواسع الذى لا شكل له، وتحكم مسير البروج التى يبدو أنها لاتخرج فى جوف الليل إلا لتدور حولها.

إلا أنه لا الآلهة ولا الكون، ولا الموت تكفى لإبراز الصوت العميق الذى يربط الصحراء بالنجوم، كما يربط أمكنة أخرى بين وهج الغابة الكبيرة وشمس الظهيرة، ومن بين الوديان المليئة بولولة القردة عند مولد النهار. وبين الحقول غير المحدودة، وصفاء السماء، وبين الكهوف المجدلية وأعماق الأرض. والقوة التى تبدت هنا فى صفائها الصحراوى سوف تبدو أيضا فى كافة الحضارات القديمة وفى الكنائس الرومانسية بل وفى الكاتدرائيات. فما الذى يجمع إذن بين المشاركة الروحية التى ملأت بها مناطق شبه الظل فى العصر الوسيط رحاب الكنائس، وبين الطابع الذى دمغت به المجموعات الأثرية المصرية الفضاء الواسع؛ أى ما الذى يجمع بين كافة الأشكال التى حصلت على نصيبها من الصفات التى لايمكن إدراكها؟ إنها جميعا تفرض علينا وجود عالم آخر ليس بالضرورة عالما جهنميا أو فردوسيا وليس هو عالم ما بعد الموت فحسب: إنه عالم ما بعد الحياة. ولكنه شئ حاضر؛ فالواقع هو الظاهر بالنسبة لهذه الأشكال جميعها، وإن يكن ذلك بدرجات متفاوتة، وثمة شئ آخر ليس ظاهريا ولايسمى دواما باله، هو أن التواؤم بين استمرار خروج الإنسان عن السبيل وبين ما يهيمن على الإنسان أو لايعيره بالا، يكسب هذه الأشكال قوتها وميزتها: فغطاء رأس أبى الهول يأتلف مع الأهرام، ولكن هذه الأشكال العملاقة ترتفع معا من الحجرة الجنائزية الصغيرة التى تغطيها ومن الجثمان المحنط الذى كان عليها أن تجمعه بالأبدية.

ذلك لأن النحت المصرى يلحق بأبدية الموت كما يلحق بأبدية البروج السماوية إذا ما تناسينا الفكرة التى فرضتها المسيحية على الموت، وإن تكن تماثيل المملكة القديمة ونقوشها قد تآلفت مع الحجرة الصغيرة المظلمة فى المصاطب كما تآلف أبو الهول مع الصحراء.

هذا وإن يكن الفن المصرى فنا جنائزيا إلا أنه ليس فنا حزينا، فهو لا يحوى هياكل أو أجساما عارية مضناه Transis (كما هو الحال فى الفن الأوربى الوسيط) ولكن منذ أن انقطعنا عن أن نعد المقابر أضرحة، فإننا جعلنا منها منازل ريفية، للعالم الآخر؛ وأصبحنا نرى فى المومياوات شعبا دفن مع لعبه الفخارية أو الذهبية، أى طفولة لانهاية لها. إلا أن هذا الريف إنما هو الأبدية، وزمان ما ليس بالإنسان، وليس هو أطول الأزمنة الإنسانية فالفن المصرى لايحاول أن يحدد ما كان كما تحاوله التماثيل النصفية الرومانية: إنه يوصل الميت بالأبد كما يوصل الفن البيزنطى الإمبراطور الحى إلى

القداسة، وهو يبدع الأشكال التى توفق الصور الأرضية على ما لايمكن إدراكه فى العالم السفلى تبعاً للمعت» قانون الكون: فهو يقيم الظاهر على أنه الحقيقة.

ومعرفتنا بحضارات ما بين النهرين أقل من معرفتنا بالحضارة المصرية. إن سومر تجهل الصوت الغامض المقنع الذى تجده منف فى الآثار العديدة التى بقيت لنا منها وفى مراتبها وتماسكها واستمرارها. وقد استحالت الزيجورات ترابا، وروحها أشبه بالرقائق الذهبية المطروقة التى كانت زهورا منتفضة تزين رأس الملكة سوياد فى الحجرة الجنائزية التى ترك آخر الأحياء الخارجين منها آثار خطاه على صلصال أرضها. نجد حليا هيئتها من نهاية عصر ما قبل التاريخ، وملكات يسبحن على القيثارة بحمد البروج الفلكية الكلدانية بين منجمين يرتدون مآزر من الريش ومحاربين أشبه بالهنود الحمر على الشاهد المعروف بشاهد العقبان تحت راية من الصدف وألقار. هنا أيضا نجد رائحة الرمال المصرية، وبداية لرائحة الدم الآشورية، إن التماثيل الصغيرة من عصر ما قبل الأسرات، والتى رأسها على هيئة الثعبان تنحدر من ظلمات أشد هولا من تماثيل الوحوش المصرية الملساء، على أننا نعلم على الأقل، أن من نحتوا العيون الدقيقة لآلهة الإخصاب وتماثيل اشنوناك الوحشية، ورأس الوركاء الرائع، كانوا أيضا ممن عبر عملهم عالم الأشياء التي لايمكن إدراكها. وقد عارض مروض الوحوش السومرى حيوان ما قبل التاريخ بوجه يكاد يكون وجها إنسانيا ويحتمل أن ذلك كان قبل مصر؛ وجاءت «المغنية الكبرى» من أعماق الزمان بجسمها الشبيه بجسم فينوس الكهوف ورأسها الشبيه برأس طائر زائغ. ثم جاء نحات عبقرى فى لجاس وأقام الإنسان فى مواجهة الكون المضطرب بمواجهته له مع الكون المهيمن الذى رسمه المنجمون. إن كل «جوديا» جالس وإن لم يزين أية عمارة مشيدة، هو إنسان وزيجورات فى الوقت ذاته، والأيدى ذات الأصابع المتعامدة والتى تعلو الكتلة السفلية الضخمة للساقين، إنما هى شعار لعالم منيع ليس هو عالم الإنسان: «فالمهندس المخطط» عابد ومعبود ومعبد معا.

ومن الممكن أن نتصور تفسيرات عدة لهذه الشخوص المنتمية لحضارات بائدة. ولكن ما توحيه إلينا تنطق به عاليا حضارة أخرى لاتزال حية ألا وهى حضارة الهند.

ونتبين ذلك أولا عن طريق ما أخفقت فيه، فالأصنام الحديثة المقطبة التى تخلط تحت أشجار جوز الهند العالية بين الأقنعة السيلانية ووجوه المهرجين، تتجرد من الأسلوب، ومن المعنى الكونى أيضا ولكنها تمد أذرعها الصغيرة المضحكة نحو الأساطير التى يداعب فيها الأبطال العمالقة لحاء نخيل الجوز بريح الهملايا: إن الفن الهندى لايزال يبتهل إلى أمهات اللورا، بكل الام الاحتضار. إن مواكب الحج لاتزال باقية؛ وكذلك الالهة النحاسية الصغيرة المتزجه بعضها ببعض كالحبوب فى القدور الحمراء عند أبواب المعابد، وأماكن تجمع العربات المسقوفة وهى أكبر فى الحشد الذى شيد شارتر. وفى كل مساء فى موسم الأمطار حين يتصاعد الضباب الدافئ من مياه البرك الصغيرة خلال النخيل المخضل، يخرج نداء الهيكل العتيق من الأبراج المزرقة؛ وفى الدروب الضيقة المقدسة التى يصحو فيها التجار على أحمالهم من الأعشاب العطرية يخرج الرجال المخضبون بالرماد الأبيض وتنام القردة كما كان الحال فى عهد

راماياناً. إن التجارة المسعورة تضئ كل الأنوار الكهربية فى الهند وتختلط بضجيج أبواق السيارات فى الغسق المطير. ولكن ذلك ليس إلا مجرد مساء فى عصر التدهور الأوروبى - مساء من بين مساءات وتدهورات أخرى كثيرة، وعلى بريقه النيكلى وترى الأبقار المقدسة القرية ويرخى الهدير الرتيب الصادر من الهيكل مرة أخرى ستار ليل الڤيدا.

إن دم الأضاحى يسيل فى ميازيب محفورة حول القضبان الحجرية. وتشم العنز رائحته ولكنها تحاول التملص وهى تحت التماثيل المقطبة، على الرغم من الأريج النفاذ لثمار الأرض وشجر الياسمين، ويتحول المعبد المهجور عظيم الطراز إلى وكر. ولكنه فى زرايته لايزال يجهربأن العبقرية الهندية قد جرؤت فيما مضى على ابتكار جلال الدم.

إنها عبقرية حية حياة عبقرية الكاتدرئيات، إن نداء الهيكل «وصرخة العنز/ الأضحية يُرجعان صدى صوت اللورا الذى يعلن أن الحقيقة قائمة فيما وراء الظاهر؛ وأنها موجودة فى كل فن دينى مهما اختلفت العقيدة التى يقوم عليها. إن هذا الإحساس الذى سيطر على أغلب الحضارات قد غاب إدراكه عن الغرب الحديث بصفة دائمة تقريبا، وهو، أى الغرب، يترجم هذا الإحساس إلى لغته. إن الظاهر ليس هو الوهم كما أنه ليس هو الحلم فالوهم يقابله عالم المحسوس، والحلم يقابله عالم اليقظة أما الظاهر فيقابله كل ما وراء كل «محسوس» وهذا الماوراء ليس فقط تصورا معنويا تلتقى فيه فكرة اللانهاية بالفكرة الميتافيزيقية المجردة أو المطلقة. فالهند تعلمنا يوما بعد يوم أن هذا يمكن أن يكون حالة من حالات الشعور، وأن الإحساس بالظاهر وليس فكرته، يقابله الإحساس بما يجعله ظاهرا. وكل الحضارات التى أحست به قد اتخذت منه أساسا لإدراك الحقيقة الأسمى.

وإذا كانت بلاد ما بين النهرين ومصر وإيران لاتعرف منه الآن إلا ما احتفظ به الإسلام فإنه لايزال يبث الحياة فى القصص الشعبى من ميسور حتى كشمير، بعد أن بث الحياة فيما مضى فى تعاليم راماكريشنا وأسفار البورانا

ففى عزلة الغابة أخذ الناسك نارادا يتأمل وقد تعلق بصره بورقة صغيرة متألقة، وأخذت الورقة تهتز ولم تلبث الشجرة الباسقة كلها أن أخذت فى الاهتزاز كما لو كانت فى مهب الرياح الموسمية عند مرورها بالغابة الضخمة الساكنة على الطواويس النائمة، إنه فشنو:

قال حفيف أوراق الشجر فى وسط الصمت المطبق:

- تخير أمنياتك

- وأى أمنية أتمناها غير معرفة سر المايا لديك؟

- وهو ذاك. ولكن أذهب وجئنى بشئ من الماء

والتهبت الشجرة من القيظ.

وبلغ الناسك أول الأكواخ ونادى فألفى الحيوانات نائمة وإذا بصبية تفتح له «وكان صوتها أشبه بحلية ذهبية انعقدت حول رقبة الغريب»؛ ويعامله أهل البيت كأنه صديق يألفونه ويتوقعون عودته منذ وقت طويل. إنه واحد منهم منذ الأبد. لقد نسى الماء وسوف يتزوج الفتاة وكل منهم كان يتوقع أن يتزوجها.

وقد تزوج الأرض كذلك والشمس المحرقة على دروب الأرض الممهدة التى تمر عليها الأبقار وحقول الأرز الدافئة والبئر التى تعمل بالسير على عارضتها الأفقية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والغسق على قمم النخيل، واللهب الوردى لمواقد الروث فى الليل وقد عرف البلدة التى يخترقها الطريق الذى لاينتهى ومن فيها والمعبد الصغير بآلهته الطفولية وكشف عن الدواب والنبات التى تعين الإنسان وهبوط المساء على الجسم المنهك والهدوء العميق بعد الحصاد، والفصول التى ترجع كما يرجع الجاموس من عين الماء فى آخر النهار كما كشف فى بسمات الأطفال الضجر وسنى القحط. وبعد وفاة حميه أصبح رب البيت.

وفى ذات ليلة من السنة الثانية عشرة أغرق الفيضان الموسمى الماشية وجرف المساكن فيهرب ساندا وزوجته ممسكا باثنين من أبنائه وحاملا الابن الثالث فى هذا السيل من الطين القديم. وينزلق ابنه الذى يحمله على كتفه. ويتخلى عن ابنيه الآخرين وزوجته لينتشله فيجرفهم السيل ولايكاد ينهض فى الليل الملئ بالأصوات المدوية واللزوجة، حتى ترديه شجرة مقتلعة. ويقذف به التيار الكثيف على صخرة، ولايكاد يفيق حتى لايرى شيئا حواليه غير الطمى الساكن تطفو عليه بقايا الأشجار وعليها القردة.

ويجهش بالبكاء فى مهب الريح المبتعدة ويصيح «يا بنى.. يا بنى» ويرجع صوت الريح المباغت المهيب الصدى «يا بنى.. أين الماء؟ لقد انتظرت أكثر من نصف ساعة...»

إن فشنو لفى انتظاره فى الغابة المتوهجة الساكنة أمام الشجرة الباسقة المهتزة.

وهناك روايات عدة لهذه القصة، من النص الموجود فى «الماتشيا بورانا» إلى الحكايات التى ترويها مرضعات الأطفال، وفى كافة هذه الروايات على اختلافها نجد أن العودة إلى «الواقع» هى أيضا جزء من دورة الظاهر والاقتراب فيها من السر المستغلق يطيل مدة الفيضان؛ وفى بعض الأساطير الأخرى تلقى هجرة أسراب النمل على الآلهة دروسا فى ماهية العدم بل إن فشنو ذاته ليس إلا جزءا من دورة عليا للظاهر.. وليست معيشة نارادا الثانية لاحساب لها لأنها كانت حلما، وإنما هى كذلك لأنها كانت واقعية مثل معيشته الأولى؛ وللتعبير عن ذلك بلغة الغرب نقول: إن الظاهر هو كل ما يخضع لسيطرة الزمان، وكل ما ليس إلا جزءا من الحياة فهو دنس إن الغرب يعلم مدى عناية الهند بالتطهر من الموت، ولكن ينبغى أن يعلم كذلك أن عنايتها بالتطهر من الولادة ليست بأقل. ومكافحة هذا الإحساس بالظاهر القائم على إدراك عميق مستمر للزمان قد أتى بالعمارة الدينية وكذلك بتماثيل المعابد. وليس المعبد «بيتا» أكثر من الزيجورات أو الهرم والرمزية الكونية التى نجدها على درجات متفاوتة فى كافة العمائر الدينية ليست صورة تخطيطية للعالم، وإنما هى وسيلة لخلق الأمكنة التى يتخيل فيها الإنسان من فوضى العالم الظاهر كونا منظما، ومن هذا الكون المنظم صلة بقوة منيعة تحيط به وتسيطر عليه. وبالنسبة للغرب فإن الكنيسة هى أولا البناء الذى تقام فيه الشعائر؛ ولكن كثيرا من المعابد منذ عهد سومر لم تعرف أى نوع من الشعائر الدينية على الرغم من أنها كانت أماكن للعبادة. ومعابد الهند رموز للجبل المقدس الذى تسكنه الآلهة، وفى معبد بايون بانجكور، وفى مواجهة الجهات الأربع الأصلية، تطل الوجوه المثنات للملك الممثل على صورة **بوذ يساتقا** على البئر المقدسة التى لاترى ويربط تأملاتها بالعوالم السفلية. وفى جاوة نجد أن مهندس (بارابودور) قد أخضع ما يرى لما هو كائن إلى حد أنه لم يستطع أحد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبل الطيارين الأول أن يعرف أن هذا الطريق الطويل الذى فرضه البناء على المواكب للوصول بها إلى لحظة الإشراف وعالمه، هو العلامة الكبرى التى يرمز بها إلى الكون. وسواء أكان المعبد بناء أو محرابا، فإن وظيفة النحت والتصوير هى جلب صور الحقيقة إلى مكان الحقيقة الذى يعمل المعبد على خلقه.

ان التمثال المقدس صورة أنقذت من عالم الظاهر، كما أن المعبد مكان أنقذ من العالم المحيط به. فالقرين الجنائزى فى مصر القديمة يشبه الميت الذى هو يسكن مقبرته. و«الجوديا» و«الپانتوكراتور» يشبهان البشر ولكنهما يصبحان «قرينا» أى جوديا پانتوكراتور يختلفان عن البشر بكل ما يفصلهما عنهم. وبوسع نحات اليفانتا الهندى أن يضاعف أطراف آلهته التى لا حصر لها، ولكنه لايستطيع أن ينحت تمثالا لسيڤا إلا على هيئة إنسان، ولما كان لاينحت تماثيله إلا على أساس ارتباطها بالآلهة، فهو لا ينحت تمثالا لإنسان لايكون إلا مجرد إنسان؛ إن ما يجمع بين معابد طيبة ومعابد ايللورا وبارابودور وآيا صوفيا والمسجد الإمبراطورى بأصفهان، إنما هو إبداع الأمكنة التى حققت النصر على عالم الظاهر، وإن ما يجمع بين تماثيل زوسر والجوديا، والپانتوكراتور وتماثيل الكون باليفانتا وتجلى الأبدى بمواساك، إنما هو خلق الشخوص التى توفق أشكال الحياة للحقيقة الأسمى التى تسيطر عليها.

إن الفنون التى اعتبرت وحدها فنونا عظيمة منذ قرن، سواء كانت فنونا مسيحية أو غير مسيحية - وهى الفنون الأوروبيه منذ عصر النهضة والفنون الإغريقية منذ عصر بريكليس وفنون الممالك الهلنسيتة وروما؛ كانت هى الفنون الوحيدة التى لم تنزع إلى إظهار مثل هذه الحقيقة؛ وعلى هذا فإننا نقوم بإحياء كافة الفنون الأخرى وبعثها.

والفن فى حضارة ما هو الفن الذى تبدعه هذه الحضارة، وهو فى الوقت ذاته مجموع الأشكال الموجودة فعلا لديها.

فعصر النهضة لم يأت بشكل فنى جديد للأحياء فقط، وإنما أتى بشكل فنى جديد للموتى ايضا أما عصرنا فإنه لا يأتى فقط بفن التصوير الخاص به، وإنما هو يأتى أيضا بمتحفه الخيالى الذى يكمل جانب منه متحف اللوڤر المعروف فى القرن التاسع عشر، كما كمل هذا الأخير مجموعات آل مديتشى، والجانب الاخر من المتحف الخيالى يلغى اللوڤر ويحل محله كما حلت مجموعات آل مديتشى محل الكنوز الفنية للأديرة.

وكان من الممكن أن نفطن من قبل إلى عالم الفن الذى نشأ مع حضارتنا، لو أننا لم نخلط بينه وبين تطور الفن السابق عليه، أو لم نر فى نشأته نتيجة حتمية للفتوح والكشوف وأعمال التنقيب. فهل كشف الغرب عن الفن الأفريقى مع الموز؟ إن الفن المكسيكى كما نعلم لم يكشف عنه مع الكاكاو، كما أن مستكشفى القارة الأفريقية لم يكشفوا عن الفن الزنجى وإنما كشفوا عن الأوثان الزنجية. والمغامرون الإسبان الذين فتحوا العالم الجديد لم يكشفوا عن الفن المكسيكى وإنما كشفوا عن الأصنام الأزتيكية. ولم ير الأوربيون فى فن كافة جزرهم إلا تحفا وطرفا غريبة. ولو أن القرن التاسع عشر الذى كان يجهل تاريخ سومر كان قد كشف عن «رأس الوركاء» لوضعها فى عداد الأصنام الكلدانية، واهتم بها الاهتمام التاريخى

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الذى كانت تلقاه مثل هذه الآثار من حيث صلتها المبهمة بالتوراة. إن الأصنام تصبح أعمالا فنية إذا ما غيرت المراجع، التى نرجع إليها ودخلت فى عالم الفن الذى لم تعرفه أية حضارة قبل حضارتنا. إن أوروبا كشفت عن الفن الزنجى حين تأملت النحت الأفريقى فى الفترة الواقعة بين سيزان وبيكاسو؛ لا الأوثان بين أشجار جوز الهند والتماسيح. وكشفت أوروبا كذلك عن فن النحت الصينى العظيم من خلال التماثيل الرومانسية، لا من خلال التحف الصينية المعقدة. وهى لم تكشف عن الفن الرومانسى فى أقصى الأرض، وإنما على جدران كنائسها وتيجان أعمدتها. على نحو ماكشفت فيما مضى عن الفن القديم فى الأطلال التى كانت تزدحم بها روما؛ وعلى نحو ماكشفت فى الفلاندر وإيطاليا عن صور البدائيين الموجودة بهما منذ أن صورت.

فالتحول الذى حدث فى صورة الماضى كان قبل كل شئ تحول فى أسلوب الرؤية. ولم يكن ممكنا دون ثورة جمالية، أن يلحق نحت العصور القديمة، والموزايك والزجاج الملون؛ تصوير عصر النهضة والملكيات الكبرى؛ ولم تكن المجموعات الإثنوجرافية على الرغم من ازديادها لتتخطى الحاجز الذى يحول بينها وبين المتاحف، وكان من العبث أن تسود أوروبا العالم، لو أنها لم تنبت فن التصوير الذى أزال الفنانون بواسطته الغشاوة عن عينيها، وكشف لها عن «القدرة على التكوين» فى الأعمال الفنية التى كانت ترى بها «تشويها فى التكوين» تعزوه إلى العجز وعدم الحذق. إن فننا لايكفى لتعليل هذا البعث؛ ولكنه بعد أن أخضع عالم الظاهر للخلق والإبداع الفنى قد أماط اللثام عن العالم الذى يصبح فيه إله من آلهة المكسيك نحتا لاصنما، وعن العالم الذى تشترك فيه لوحات الطبيعة الصامتة لشاردان مع تماثيل الملوك بكاتدرائية شارتر مع آلهة اليفانتا فى وجود فعلى وهذا هو أول عالم للفن العالمى، وإنه لأشد اختلافا عن سابقه.

ففى متاحف اللوڤر والأوفيس والبتى، وفى القصور تحتفظ اللوحات والتماثيل بطابع الطرف النفسية الذى ورثته عن ماضيها فى قاعات القصور الملكية؛ وهى لاتزال تكون «المجموعات» فى أحدث المتاحف بأوروبا وأمريكا. إن المتحف يحيل العمل الفنى إلى مجرد شئ؛ ولإدراك هذا التحول علينا أن نوازن بين القاعات القوطية بمتحف اللوڤر، بل ومتحف الأديرة بنيويورك من ناحية؛ والكاتدرائية من ناحية أخرى؛ وإذا كان المتحف الخيالى يضيف إلى كل متحف حقيقى (فضلا عما هو موجود فى كافة المتاحف الاخرى) الكاتدرائية، والمقبرة، والكهف التى لايمكن أن يحتويها أى متحف منها فإنه ليس مقر للترف الرفيع، وليس قصرا دخله الفن ركاب الأثاث، يستبعد النحت الأفريقى وجزر الاقيانوسية ويقبل مرحبا على الصور الثمينة للشرق الأقصى - كما استبعد فيما مضى الفن القوطى. إن عالم الفن لدينا لايقتصر على الأعمال الفنية، فإن تمثال (يوث Euth) الكورية الماثل فى ذاكرة كل فنان، يرقد خمسة عشر عاما فى قبو المتحف القومى بأثينا ولكنه ليس عالما يتكون من أشياء، ومنذ الرومانسية أخذ التمييز يتضح بين عالم الأعمال الفنية oeuvres d'art وعالم التحف أو الطرف الفنية obgets d'art...

ثم إن المتحف الخيالى، وهولا مكان له إلا فى ذهن كل منا، لاينبغى أن يكون تراث أمة مثل متحف الأوفيز أو البرادو، بل إنه لاينبغى أن يكون تراث حضارة، كما هو

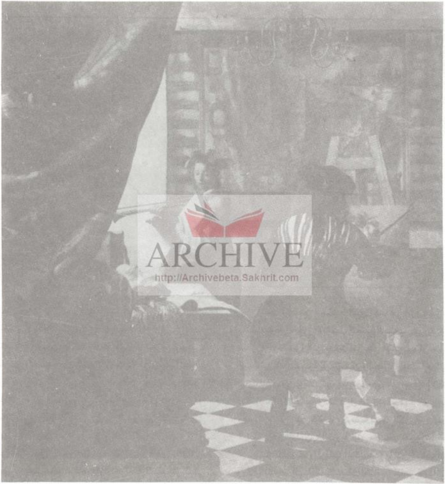
الشأن فى متحف اللوفر، والمتحف القومى فى لندن أو واشنطون؛ ففيه تصبح الفنون الأوروبية الكبرى فنونا كبرى بين غيرها من الفنون على نحو ما أصبح تاريخ أوروبا بالنسبة إلينا تاريخا بين غيره من التواريخ. إن (محاكاة الواقع) التى قدرها الغرب تقديرا كبيرا لم تعد مرتبطة بموضوع بحث لابد منه، ولم تعد تمد تاريخ الفن بإحدى قيمه المعيارية، ولم تلبث أن أصبحت ملتصقة بنوع معين من التصوير لاتنفصل عنه (وهو التصوير فيما بين عام ١٤٠٠ ـ وعام ١٨٦٠) على نحو ما التصقت به (محاكاة الواقع) المثالية بالفن القديم والفنون التى تنتسب إليه. والمصور التقليدى من الشرق الأقصى، يجد فى تماثيل، **أفروديت** تعسفا لايقل عما فى التماثيل السومرية وهو يجد كذلك أن **ليونارد** وكوربيه، لايقلان تعسفا عن مصورى الجدران المصريين وصناع الموزايكو البيزنطيين، وإن كان هذا العسف على نحو آخر، إلا أن هذا المصور الصينى أو اليابانى يعرف كتب التاريخ التى تصدرها جامعات بلاده؛ وفيها تحتل الفنون الغربية مكانة كبيرة، وبإزاء هذه الفنون، يصبح فن «نارا» وفن أسرة سونج مثل الفنون الغربية ـ فنونا تعسفية ومؤقتة. ففى كل مكان تفقد التقاليد صفة الشمول، التى حددت علاقة الفن بعالم الظاهر فى عصور الملكيات الأوربية الكبرى كما حددتها فى بيزنطة، وإن اختلف الأسلوبان اختلافا بينا، وقد حورب المصورون البصريون باسم هذا المتحف أو الفن الذى يعتمد على عالم الظاهر. وظل المؤرخون زمنا طويلا وهم يعتقدون أن الأعمال الفنية التى تناولها الكشف أو البعث سوف تجد فى عالم الظاهر مردها المشترك ولكنها بدلا من الاعتماد عليه، قد وضعته كله موضع التساؤل.

وكلمة «الفن» توحى إلى كل منا على نحو غامض بمجموعته الفنية الخاصة فنحن نعلم المجموعة الفنية الخاصة ببودلير عن طريق كتابه «المنائر» وهى تشتمل على أى عمل فنى سابق على عصر النهضة. أما مجموعتنا فإنها تضيف إليها تماثيل **زوسر ورع نفر وكوريه** ايثوديكوس وسيدة إلشى، وبعض تماثيل سيقًا وبوذا والفارس النسر المكسيكى، والقناع الدوجونى (الأفريقى) بمتحف الإنسان (المتحف الإثنولوجى بباريس)، وملوك **شارتر** والإله الجميل باميان وحواء بامبرج والمخلص بكنيسة القديسين كوسم ودامیان، أوتيودورا براڤنا، ونوتردام دبلابل، والبيتا الافينونية وإذا أضفنا إليها وإلى كثير غيرها! صانعة الدانتيلا **لڤرمير** والمدبرة لشردان، والمرسم لكوربيه فإننا نعجب فى هذه اللوحات الثلاث الأخيرة بالقدرة التى تربطها بالأعمال السابقة المذكورة، لابالقدرة التى تربطها بإحدى صانعات الدانتيلا أو بالمدبرة أو بالمرسم.

ونحن نعلم أننا لانعجب بمحاكاة هذه المناظر مهما أجاد **ڤرمير وشاردان** وكوربيه فى محاكاتها؛ إن النظر قد يكون شيئا لازما لإبداع اللوحة ولكن قيمة اللوحة تنفصل عن المنظر حين لاتعود مجموعتنا الذاتية هى نفس مجموعة الأعمال الفنية القائمة على الإيهام

ونحن نعلم أننا لانعجب فقط بطريقة معينة فى تمثيل الشخوص المصورة أو «بضرب فى الصياغة» ولكننا نعجب بما يفصل بين اللوحة ونموذجها: أى بما يفصل بين لوحتى أوليمبيا ومدام سيزان من ناحية، وبين فكتورين ميران ومدام سيزان من ناحية أخرى، وبما يفصل «القرين» المصرى عن الميت الذى يمثله. والتفكير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ستوديو الفنان - جان فيرميه

تيتيان فسلليو

الدقيق ليس هو الذى يكشف لنا عن «صلة واضحة أو غامضة بشئ آخر غير عالم الظاهر» فى الفنانين المتعاقبين الذين عرفوا بالواقعيين أو فى معارضيهم كآڤاچ وڤيرمير وشاردان وجويا وميكلانجلو ورمبرانت. أو فى الفنون الدينية، وليست النظرة النافذة هى التى تكشف لنا فى فحول فنانى الحضارات البائدة عن القدرة الحرة أو المقيدة التى كانوا يجهلونها هم أنفسهم (وعفى عليها الزمن قرونا)، وبها تؤثر فينا أعمالهم: ذلك هو ظهور الفن العالمى، الذى لم يعد عالم الظاهر إزاء كراسة لاتنفد لموسيقى لاينضب معينها.

جوستاف كوربيه

إن هذا الجمع الحاشد الذى أخذ فى غزو عقولنا منذ بداية هذا القرن لايشمل الجمع الصغير الفريد من تماثيل التاناجرا التى تبعث لنا بلاد الإغريق، أو جمع التماثيل الصغيرة للملاحين والجنود والصناع التى تبعث لنا مصر (وكلا الجمعين خصص للتوابيت)؛ إلا أنه يشمل تماثيل الآلهة والتماثيل التى تقدم لها القرابين والصلوات أو التى كانت مكرسة لها: الكوروس الذى لايتميز عن أبولون، والكورية التى يصعب تمييزها عن ديميتر الألوزية، والمواكب المنقوشة بوادى الأشراف ووادى الملوك. إنها انعكاسات لعالم الظاهر الفانى، ولكنها انعكاسات لعالم آخر أيضا. إن الحوار الذى يقوم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دراسة لمايكل أنجلو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين الفن وعالم الظاهر حوار غامض مضلل، إذا وازنا بين لوحة (المدبرة) أو صورة شخص لفلاسكويز وبين نموذجها، أووازنا بين ڤينوس لتتيان وامرأة متجردة، أو بين ارجاستين البارثينون وموكب للفتيات أو هذه الأعمال ببعض، ولكن الحوار أقل تضليلا حين توازن بين أولئك الفتيات وكوريات الاكروبول؛ أو بين مجمع للأساقفة وكهنة الاعتراف بشارتر، أو بين حاشية تيودورا رافقنا وحاشيات الملوك فى الشرق القديم كله: حين ينهض الآلهة والأسلاف والأبطال والملوك الكهنة والخالدون والموتى، ومعهم مجموع الشخوص التى تكفل فى رسالته بالتعبير عن تحررها من ربقة الأحوال الإنسانية والزمان. وما إن نكف عن النظر إليها على أنها محاكاة قاصرة لنموذجها حتى ندرك أن القوة التى تؤثر بها فينا، وهى قوة الإبداع الفنى، كانت منذ البداية هى قوة إضفاء الشكل أو القالب على ما به أصبح الإنسان إنسانا ، وتحرر من الفوضى، والحيوانية، والغرائز. ولو أن الإنسان لم يعارض عالم الظاهر بعوالمه المتتابعة للحقيقة لما أصبح كاتبا عاقلا مفكرا، بل قردا. وقد خلق الفنان صور الحقيقة كما خلق الإنسان الآلهة والعالم الذى تنيره: إن تماثيل حوريس الذى لم يقع بصر أحد عليه، ولاتحاكى بشرا، تحولت إلى صورة حوريس بفضل بعض الرموز الهيروغليفية. وتمثال رع نفر لايحاكى الكاهن رع نفر، وتمثال رع حوتب لايحاكى القائد رع حوتب وإنما هما صورتان لما يصبح عليه هذان الفانيان فى عالم الأبد. ونحن بإزائهما وبإزاء حوارهما مع صور أقدم الحضارات التاريخية وأبعد المجتمعات عنا نقوم بالكشف نفسه الذى نقوم به إزاء المعابد التى تنهض رموزها المطوقة بالنبات المتسلق فوق الغابة التى استولت عليها قطعان القردة فى أساطير الملاحم؛ بل وإزاء المعابد المنظمة المرممة إنها جميعا تنبئنا أن الهدف الأعظم للخلق الفنى فى خلال آلاف السنين. وهو الخلق الذى ليس بغريب عنا، وإن كان يؤثر فينا من خلال تناسخ صوره، كان هو الوحى بصور الحقيقة أو الحفاظ عليها ، وفى الهند يقولون: «إن الناس تسمى الآلهة باسمائها ولكن الآلهة حرة فى قبولها أو رفضها»؛ إن كبار الفنانين قد خلقوا الصور الإلهية ولكن الآلهة لاتقبلها إلا إذا قبلها الناس، وإذ ذاك تكون سيادة الأسلوب أو الطراز...

إن كشفنا عن معنى الطرز الدينية لايرجع قطعا كل فن الى ما هو دينى أو مقدس، ولكنه يتساءل عن هذه المراجع التى لقيت قبولا فيما مضى، وهذا الكشف يضطرنا لإدراك أن المؤلفات فى تاريخ الفن لدينا لاتبين لنا ألبتة وجود ما هو دينى أو مقدس أو حتى طبيعته التى تفترض هذه المؤلفات معرفتها. يحتمل أن الناس قد رسموا فى كثير من الأحيان ما كانوا يرونه، وسعوا إلى مشابهته أو وجدوا فى ذلك متعتهم. فوسائل الفنون قد استخدمت لغايات كثيرة منذ النقوش على الجدران الصخرية إلى صور الأشخاص قبل استخدامها فى تزيين الصالونات. ولكن إذا كان من «الطبيعى» أن يرسم الناس صورا، فإنه ليس طبيعيا أن يرسموا هذه الصور بعينها: وهى الصور التى نطلق عليها أعمالا فنية والتى تتميز لدينا عن كل الصور الخاضعة للظاهر وحده، أو التى قصد بها متعة المشاهد فحسب؛ بقدرما تتميز القصيدة الشعرية بأبرع الحكايات. كذلك ليس من الطبيعى ألبتة أن تحيا هذه الأعمال مرة أخرى بالنسبة إلينا أو أن يخاطبنا فلاسكويز كما يخاطبنا أحد الأحياء، وخاصة بما يفصله عن عالم الظاهر الذى كان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الممكن أن يسجله التصوير الشمسى لوكان موجودا ولاكتفى فكرة التوافق او الانسجام لتبريره، لانه إذا كانت لغة فلاسكويز تختلف عن لغة المصور الشمسى البارع فإنها تختلف أيضا عن لغة مصمم الأزياء المبدع، ولكنها هى اللغة التى تخاطبنا بها صور «الأمير جوديا»، والفرعون زوسر وتيودورا وأركاديا البندقية وزهور مصورى الجدران بأجانتا؛ ولكل التصوير الذى نعجب به بما فى ذلك تصويرنا فظهور الفن العالمى على المسرح لايكشف لنا فقط عما يفصل كل طراز، وكل روائع الفن، عن مشاهد عالم الظاهر، ولكنه يكشف لنا أيضا عما يفصلها عن الظاهر بمعناه الميتافيزيقى .

ومهما بلغت ضخامة الأعمال الفنية التى أحييت من جديد، فإن إعجابنا بالأعمال الفنية الدينية الكبرى يبدو متفقا على نحو ما مع إعجابنا بميكل انجلو، وجرونفالد، ورمبرانت؛ ولاندهش لأننا كشفنا فى الوقت ذاته عن الفن الرومانسى وفن المصور الجريكو، أو لأننا كشفنا بعد ذلك بقليل. كما لو كان هذا الكشف السابق قد دعا اللاحق، عن النحت بالمغاور التى حُفرت تجاويفها المسكونة أمام الغابات الهندية وأنهار الصين المنسابة الساكنة. ولكن بودلير كان لايزال حيا حين أضاف المصورون إلى كتابه (المنائر) فلاسكويز وشاردان قبل أن نحيى فن ڤيرمير.

إن لوحة «اللبانة» لڤيرمير ولوحة «المدبرة» لشاردان لاتنتميان قطعا إلى عالم (حقيقة) تفصحان عنه على نحو ما تفصح عنه التماثيل المصرية وملوك شارتر أو مائدة مذبح اسنهيم بطرق أخرى؛ كما أنهما لاتنتميان إلى عالم اللاواقع المثير، وهو عند ميكلا انجلو ورمبرانت يلحق بالأيدى. إن صانع تمثال زوسر قد سعى إلى إضفاء الأبدية على أحد الفراعنة، أما ڤيرمير فإنه لم يسع إلى إضفاء الأبدية على اللبانة، إلا أن كلمة «إضفاء الأبدية» تستوقفنا لنتساءل.. ألم يحاول ڤيرمير هو أيضا أن يستنقذ شيئا ما من إسار الزمان؟

وعندما ابتكر نحاتو القرائن فى الدولة القديمة الأشكال المتميزة عن الظاهر التى قام الطراز المصرى عليها، فإنهم لم يعنوا إلا بضمان الأبدية لنماذجهم. والأبدية لم تكن أقل التصاقا فى تماثيلهم حتى لم يروا فيها إلا أشكالاً سحرية. ومن الجلى أن هذه الأشكال لم تبتكر «لتجميل» هذه النماذج فهى كانت تشبهها، ولكن الطراز الدينى كان ضروريا لاستمرار حياة القرين ضرورة وجود الشبه، ونحن لايمكن أن نخلط بين قرين وصورة لأحد الأباطرة.

وعلى الرغم من أن صانع تمثال زوسر لم يبغ إبداع الأشكال المستنقذة من ربقة الزمان لنفس الأغراض التى أرادها المثال رودان فإنه قد سعى إلى إبداعها بنفس عزيمته وتصميمه شأنه فى ذلك شأن كافة من أبدعوا أعمالا مقدسة أو أعمالا دينية عظيمة. إن إبداع الأشكال التى تفصح عن عالم الله إنما هو إلى حد ما إبداع أشكال مستنقذة من ربقة الزمان وليس ذلك لان الأجيال المقبلة سوف تقربها: فليس أبعد عن مصر من فكرة الأجيال المقبلة كما فهمتها اليونان، وليس أبعد عن المسيحية الرومانسية من فكرة الأجيال المقبلة كما فهمها عصر النهضة. إن الفنانين فى الحضارات الشرقية الجامدة يخاطبون استمرارًا زمنيا لاتاريخ له تَتعاقب فيه الأجيال تعاقب أجيال من الجياد؛ أما الفنانون فى

العصر الوسيط. أو شأنهم في ذلك شأن الإغريق - فإنهم على علم بالتطور التاريخي، وسوف يقول القرن التاسع عشر إن تماثيل الشابات (الكورية) قد ولى عهدها في عصر **بركليس**، وإن تماثيل العذراء الرومانسية قد ولى عهدها في القرن التاسع عشر. ولكن إذا كانت أثينا قد تركت تماثيل الكورية المطمورة في الأرض بعد أن دفنتها عند الغزو الفارسي، وإذا كانت البلاد المسيحية في القرن الخامس عشر قد دفنت كثيرا من تماثيل العذراء التي ترجع إلى القرن الرابع عشر، فليس ذلك كما قيل لأنها لم تعد تروق للأنظار وإنما لأنها دخلت في سير الزمان. وفقدت بذلك صفة الأبدية الإلهية التي تفصح عنها الأعمال الفنية التي أعقبتها ولم تكن أقل اتصافا بها منها ، وكان من الممكن أن يدفن تمثال العذراء بكاتدرائية إميان لو أن التصاقه بالباب لم يحمه، ولكننا لانشك في أن صانعه أراد أن يسجل صورة العذراء الأبدية من خلال **الغانيات** من نساء **بيكارديا** كما سجل نحاتو القرائن الصور الأبدية لنماذجهم الفانية وسنرى كيف أن خلق الصور المسيحية حين توقف عن الإحالة إلى العالم الإلهي للكنائس الرومانسية والمدينة الإلهية للكاتدرائيات من بعدها، قد توقف عن الإحالة إلى عالم الأبدية؛ وكيف أن الفن المسيحي مثل في الزمان المناظر التي مثلتها بيزنطة والبلاد المسيحية الرومانسية في الأبدية، ولكننا سنرى أيضا طبيعة الصلة بين الفن الفلمنكي والظاهر، وأن الفن المسيحي لم ينس الأبدية إلا حين كشفت إيطاليا عن الخلود كما أن العالم القديم لم ينسها إلا حين كشف الإغريق عنه.

وارتقاء الصور إلى عالم خالد يؤدي بالنسبة **لميكل انجلو** و**تسيانو** نفس الدور الذي كان يؤديه بالنسبة لصانع تمثال **زوسر** ونحاتي كاتدرائية شارتر: الارتقاء إلى عالم أبدي . ودخلت الأجيال المتعاقبة في الحساب، واعتقد **ميكل انجلو** انه واصل إليها لامحالة لأن الجمال، يتصف بالخلود، والعبقرية هي القدرة علي خلق أعمال فنية تتصف بالجمال وعد الخلود من امتيازات الجمال، ولكن كلمة الجمال تغير معناها وصلاتها شيئا فشيئا ولم يعد يقصد بها إلا ما يكفل الخلود للعمل الفني، إذ ما الذي يجمع بين ما كان يسميه **ميكل انجلو** بالجمال عند نحته لتمثال داود وعند نحته لتمثال **بروتوس** وبين **روندانيني** فيما بعد؟، بين الجمال عند **تسيانو** حين صور «الحب الدنيوي» ولوحته مارشياس أو بيزنا البندقية وهما تبشران برمبرانت؟ فالخرافات والتاريخ، وتصوير الأشخاص، والمناظر الخلوية. والطبيعة الصامتة أصبحت أنواعا رئيسية حين ارتقت الواحدة تلو الأخرى إلى هذا العالم غير المحدود الذي وسعت هي من رقعته ولكنه شملها جميعا. لقد دخلت المناظر الخلوية في تصوير **روبنز** حين أخذ يتوقع من رسم أشجارها ماكان يتوقع من رسمه للعاريات؛ إن الموضوعات التي كانت تعد تافهة لادلالة لها، قد أقامت لها نظاما خاصا بها حين أخذ الفنان ينشد فيها ما كان ينشده في الآلهة وفي الإنسان ظل الآلهة. (كان الإله والإنسان والحيوان المقدس الموضوعات الوحيدة تقريبا في العصور القديمة، وقد ناشد المصور الصيني للمناظر الخلوية العنصر الزائل أن يوحي بالأبدي).

وإذا كان **ڤيرمير** لم يقصد بتاتا أن يضفي صفة الأبدية على «اللبانة»، كما أراد النحات المصري إضفاءها على زوسر، فهلا توقع من الصورة التي رسمها لها أن ترقى إلى عالم قريب من العالم الذي ارتقى إليه تمثال

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فینوس تیتیان

فرعون؟ إن ما يبدعه النحات - أى نسق الأشكال الذى يضفى به عمله الفنى صفة الأبدية على نموذجه - كان يوجهه الصراع ضد الزمان ؛ وإبداع المصور لايقل عنه فى ذلك. وإذا كان ڤيرمير قد رسم اللبانه على هذا النحو دون غيره ، فإن ذلك لم يكن للوصول بالتصوير الهولندى المعتمد على تشابه الرسم والنموذج إلى حد الكمال أو الابتكار صياغة جديدة، وإنما كان ذلك للوصول بعمله الفنى إلى العالم الذى اجتمعت فيه الأعمال الفنية الماضية التى صمدت للزمن، وبذلك يخلد عمله. كان النحات المصرى يعتقد أنه أنقذ نموذجه من الزمن أما ڤيرمير فإنه يريد أن ينقذ منه لوحته، وهو قد يكون رسم الفتاة الصغيرة ذات العمامة ليصور ابنته وكل صورة تشبه نموذجها تتفلت من الزمن على طريقتها بمجرد تسجيلها لملامح الشخص الحى. إلا أن لوحة الفتاة الصغيرة تفلت من الزمن كما تفلت منه القرائن المصرية، وذلك بانتمائها إلى عالم لازمنى فهى ليست كلوحة رسمها هولندى صغير بارع غير عبقرى، ولكنها مثل لوحة «الجارة».

إن ڤيرمير لم تنقطع صلته بعد بالفن القائم على الإيهامية، بالظاهر الخادع الذى يبرر لوحاته. وكان لابد أن ينفصل الكشف عن الفن العالمى من بين هذه اللوحات ونماذجها التى يبدو أنها حاكتها عن قرب كما فصل بين تمثال زوسر ونموذجه الذى حاكاه عن بعد. - كان لابد من ذلك حتى تصبح كل الأعمال الفنية فى نظرنا تعبيرا عن قدرة واحدة. ومنذ ظهور لوحه «أوليمبيا» - الذى عاصر وفاة المصور ديلاكروا - أخذ كبار الفنانين فى الكشف عن هذه القدرة دون وضوح، وعقدوا العزم على ممارستها نابذين مذهب الإيهامية بين الرسم والأصل، وحجج أسلافهم.

وهكذا نشأ فننا وعالمنا الفنى: وبدأ كبار الفنانين المحدثين والمتحف المتخيل فى غزو أرجاء الأرض..

وعندما ظهر هذا الفن، كان الفن كما هو فى «المنائر» واللوفر هو تصوير اللاواقع الذى ولد فى فلورنسا، وقضى نحبه فى باريس مع ديلاكروا ، وبعد أن قضى على الصور العظيمة للإيمان الدينى، وشمل سلسلة الفنانين الذين اعتدوا بانتسابهم إلى الخلود إن حجة شاردان وهى «المشاعر» لايؤبه لها؛ أما حجة ميكل انجلو وبتسيانو وروبنز ويوسان و رمبرانت، وواطو وجويا وديلاكروا فلم تكن كذلك؛ ولكن شاردان كان يبرر موضوعاته لاغير، وسيزان كان يبرر فنه لاغير، مثل لوحة ڤينوس الأروبينية (لتيتيان) وهى تمثل امرأة عارية ولكنها تمت بالصلة إلى لاواقع سحرى، ولوحة سانت ڤكتوار تمثل جيلا ولكنها تتصل بما كان يسميه سيزان «بفن التصوير»؛ أى بعالم للفن كان يجهله تيتيان ، وقد يكون وريثا لعالم ڤيرمير، ولكنه منفصل عنه ومحرر منه منذ ظهور لوحة أوليمبيا، وذلك بإخضاعه لإيهامية لغة التصوير، إنه عالم لايفصح عنه إلا المتحف الخيالى الخاص بالمصور نفسه، وتدخل فيه لوحته كدخول رع نفر فى عالم حوريس وتمثال أثينا لڤدياس فى عالم الآلهة، والباب الملكى [لكاتدرائية شارتر] فى عالم الله

ولو أن هذا العالم لم يكن غير «ألوان منسقة» على نحو معين فلم كان لسيزان أن يضحى فى سبيله بكل شئ؟ وإذا كنا نرى فيه خليفة للفنانين الأقدمين الإغريق وبييرو لافرانشسكا، فليس ذلك بالتأكيد لأنه دعا إلى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

«معالجة الطبيعة بالكرة والأسطوانة والمخروط». إن عبقرية سيزان تنبذ الظاهر كما نبذته الفنون الدينية؛ وبإزاء القرون العديدة التى نبذت الظاهر باسم الحقيقة التى جهرت بها فإننا لنتساءل عما إذا كان سيزان ينبذ الظاهر باسم حقيقة كان يجهلها ولكنه كرس حياته لها بصورة لاتقبل الشك.

لقد شهد سيزان موت الأعمال الفنية التى ظنها ميكل انجلو خالدة، وكان يعلم أنها ظلت نسيا منسيا أكثر من ألف عام، وإن الكاتدرئيات ظلت تعد بربرية طوال خمسمائة عام. ومع ذلك فلو أن الله قال له إن تصويره لن يعيش بعده لما صدق الله و لقاده إلى اللوڤر. أما إذا صدقه فإنه كان يتخلى عن التصوير؛ على أن ذلك ليس بالأمر المحقق إذا ما كان يصور حتى تبقى أعماله واسمه فى ذاكرة الناس، ولكنه كان يصور أولا لبلوغ العالم الذى يتحد فيه بوسان وتنتوريتو كما يراه، أى العالم الذى لاتكون فيه الأعمال الفنية الكبرى مجرد علامات تحدد المراحل فى ماض لايمكن أن يرتد؛ إذ أن بوسان فى مثل هذا العالم لايخلف تنتوريتو، كما أن سيزان نفسه لايخلف بوسان؛ إنه العالم الذى يتحد فيه لدينا تمثال المعارى المصمم بتمثال الشابة (الكورية) لايثوديكوس، وملوك شارتر وبيتا أفينيون بالرسم الجدارية بأچانتا، وڤيرمير برمرانت ـ العالم الذى يمثل فيه فى حياتنا ما كان لامحالة منتميا إلى الموت.

إنه عالم نحس بوجوده ونجهل طبيعته وندركه على نحو ما ندرك وجود مرآة هائلة لا أطراف لها من الصور التى تعرضها علينا، وأخذنا نتبين أن الغرب قد كشف عن هذا العالم فى الوقت ذاته الذى كشف فيه عن عالم التاريخ؛ وأن هذين الأخوين المتعاديين يترددان عليه منذ أن انقطع بصعود نجمهما خلق الصور المبنية على الإيمان واللاواقع والجمال، ومنذ أن استجابت سلسلة من الفلاسفة للإحساس بالزمان الذى غمر عصرنا الخالى من الأبدية كما غمر الشرق الإحساس بالأبدية وجعلت منه الحدث الأكبر للإنسان.

وقد يتاح لأول حضارة تنشأ على مستوى الكوكب الأرضى كله أن تتصور أول تاريخ للنوع البشرى. ولكن التاريخ المطرد «المستمر» سواء كان تاريخ غلبة الإنسان على العناصر أو تنشئه الإنسان لنفسه بنفسه، يفترض التقدم مهما عاقه من نكوص مفجع، على حين أنه فى عالمنا الفنى لاتؤدى تماثيل الكاتدرائيات بالضرورة إلى تمثال الليل لميكل انجلو، فهو لايمثل أى تقدم عليها أو على تمثال رع نفر. ولو أنه كان يمثل أى تقدم عليها لسقطت من عداد الأعمال الكبرى أو حتى من عداد الأعمال الفنية وطالما ساد الاعتقاد بأنه كان متقدما عليها، فإنها لم تكن تعد من الروائع الفنية. إن العمل ينبثق فى عصره ومن عصره، ولكنه يصبح عملا فنيا بما يخرج به عن نطاق عصره.

إن التاريخ «غير المطرد» أى تاريخ الحضارات الذى ولد مع القرن العشرين، يستجيب لإحساس بالماضى يختلف اختلافا عميقا، فبالنسبة للتاريخ المطرد، تكون مصر هى طفولة الإنسانية؛ ولكنها بالنسبة للتاريخ غير المطرد، تكون الإنسانية التى ولت.

وإذا حل المنهج العقلى محل التخيلات عن الهمج الطيبين وفرس المسرحيات وصين الباراڤان، فإن لذلك يجعل من الماضى الذى يسائله مسائلا ملحا. ذلك أن المصرى إذا استثنينا أخناتون، كان «يؤمن بحضارته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إيمانه بالآلهة التى تهيمن عليها: وهو إن عدل فيها فإنها تفرض عليه بنيانه العقلى وتغمره كما يغمر الماء السمكة فى حوضها إننا نستطيع دراسة مصر كمرحلة من مراحل التاريخ ولكننا نكشف فيها أيضا عن شكل من الأشكال التى اتخذتها الإنسانية ومجال من مجالات «الممكن الإنسانى».. إن الملك القمر الذى يختق علنا فى أثناء الخسوف، والملك الخميرى الذى يطلى بالذهب ويحمل فى المواكب على قاعدة من زهور الجلاديوس. والمنجم الذى يكشف عن أسرار سماء كالديا ليتابع منها مسارا وئيدا لأسود رمزية هائلة - كل أولئك يفتتوننا كما يفتننا الوجه المفزع الذى كان يحلم صاحبه بالثيران الوحشية الجدلانية.. وفى بحثنا عن الإنسان كما هو الحال فى عالم الفن، تلتقى أغرب الأشياء بأقدمها، والمجتمعات إن كانت تسمى مجتمعات همجية نسميها نحن مجتمعات بدائية. ونحن نتوقع من تاريخ الحضارات البائدة ومن إثنوجرافية الشعوب المنقرضة أن تبين لنا ماهية الإنسان الذى لايشبهنا.

إلا أننا نتوقع منها أيضا أن تبين لنا ما يجعله شبيها بنا فى أشياء أخرى غير القلق والضحك والجنس والجوع. إن هذا الماضى الذى اتسعت أبعاده وأصبح ماضينا يكشف لنا عن عاملين ثابتين فى الإنسان وهما: الغرائز وكل حضارة هى الصورة الخاصة التى اتخذها تنسيق الغرائز باستطلاع العالم ضمانا للتوفيق بين الشعب والكون، سواء تعلق الأمر بالسومريين أو بالماروى، وبالإغريق أو بالدوجون ولكن هذا التوفيق أقامه السومريون والإغريق (مثلما فعل الماورى والدوجون) على أساس حقيقة زالت بزوالهم. ونحن لانزال نعتبر انفسنا فى الغرب ورثة بلاد الإغريق لا ورثة سومر أو مصر أو الصين أو المكسيك التى أصبحت أعمالها الفنية ماثلة لنا مثول تماثيل أثينا. إن عبارة «انتهى الى غير رجعة» وهى العبارة التى لايمكن قهرها وتسيطر على تاريخ الحضارات، يعارضها هذا «المثول» بلغزه الكبير. أجل! لم يبق التى أخرجت مصر من ليل ما قبل التاريخ، ولكن القوة التى أخرجت منها تمثال زوسر تحدثنا بصوت عال كصوت صناع تماثيل شارتر وصوت رمبرانت. ونحن لانشترك مع صانع هذا التمثال فى الإحساس بالحب بل ولا فى الإحساس بالموت أو طريقة النظر إلى عمله الفنى، ولكن بإزاء هذا العمل الفنى فإن لغة التمثال الذى ظل فى طى النسيان خمسة آلاف عام، تبدو لنا لغة كلغة عاطفة الأمومة، لايقهرها تعاقب الامبراطوريات.

وسيزان يعلم أن الأعمال الفنية العظيمة التى تبدو لنا خاضعة لعالم الظاهر هى أقل خضوعا له مما تبدو؛ لكنه لايعلم أن الغرب سوف يكشف عن المتحف الذى تجتمع فيه فريسكات «نارا» ولوحات الطبيعة الصامتة لشاردان وتمثال الفرعون زوسر ولوحات سيزان نفسه، لتعبر كلها عن قدرة مشتركة بينها. إن وجه التاريخ مغيثا أو متوعدا سوف يطلق عليه الفن انعكاسات الأبدية لاتنتمى إلا إليه. إن الفن فى كافة الحضارات قد أخرج من فوضى عالم الظاهر أشكال العوالم المتعاقبة التى تألف الإنسان معهما، أو اشكال ما سمى بأحلامه الكبرى؛ وانضم إليها بعد بعثها، بعث آخر لكل الأعمال الفنية التى قضى فيها الفنان سرا أو جهرا على ترابط عناصر الظاهر، ليحل محله ترابطا آخر.. إن نحات تمثال زوسر قد نحت تمثال لمصر. كما أن نحاتى أبواب كاتدرائية شارتر قد نحتوا للبلاد المسيحية وإذا كان ڤيرمير قد وقف عبقريته على طائفة من الهواة لم ير

كثير منهم فيه غير منافس موفق للفنان بيتردى هوج، فإن عصرنا يقدم لڤيرمير أول شعب وفى له. إن لوحة بيتا افينيون التى دخلت فى متحف اللوڤر كما لو أن القدر قد ندب أعظم أسلاف سيزان وهو فى طريقه إلى الموت ليعد له فيه مكانا قد دخلت فيه رسولا لعالم سيعارض قوة الزمان التى لاتقهر بقوة المشاركة الروحية.

والأوربيون يؤمون بعشرات الألوف معرض الفن المكسيكى ومعرض الفن الاترورى ويؤمون بمئات الألوف المعارض التى تجمع ذخائر ڤينا وأعمال رمبرانت؛ ومثلهم من اليابانيين يتقاطرون لرؤية لوحات براك، وملايين الأمريكيين لرؤية لوحات ڤان جوخ وبيكاسو، إن الحجاج الذين يؤمون مدن الفن أكثر عددا من حجاج روما فى السنة المقدس.

وإذا كان هؤلاء الحجاج يمزجون الفن بالغبطة والجمال ومتعة العين امام صور فلورنسة والبندقية، فإنهم لايمزجونها بالفن أمام آثار شارتر أو الأقصر أو أمام التماثيل المكسيكية والاترورية. وإن السينما لم تجعل من فان جوخ بطلا باسم الغبطة والجمال التقليدى أو متعة العين. ولم يكن باسمها أيضا أن آخر ملوك أوربا يرأس الحفلات التذكارية لموت رمبرانت، وأن آخر أباطرة آسيا افتتح متحف الزجاج الملون الفرنسى، وأن السوڤييت يهرعون إلى متحف الأرميتاج. إن جمهرة من جميع الأقطار لا تكاد تحس بالمشاركة بينها، تتوقع من فن العصور كلها أن يملأ فى نفسها فراغا مجهولا.

إن اليابانيين لم يذهبوا للحج إلى شارتر بوصفهم بوذيين، ولكن الفنان سسهو أو الفنان هوكوساى ماكانا ليذهبا إلى شارتر بوصفهما فنانين ولكن من خلفهم الآن من يذهب إليها كما نذهب نحن إلى «نارا»، إن الإنسانية لم تعرف إلا عوالم من الفن منفصلة كالأديان؛ أما عالمنا فهو كجبل الأوليمب تلتقى فيه الآلهة كلها والحضارات كلها وتخاطب من الناس كل من يفهم لغة الفن (كما تخاطب العلوم كل من يفهم لغتها) وكل حضارة قد عرفت ذراها، أما الإنسانية فانها بصدد الكشف عن ذراها أيضا، لا على نحو ما ظن القرن التاسع عشر، أى من حيث هى معالم فى مرحلة فى التاريخ. وكما انه بالنسبة لسيزان لايكون پوسان خليفة لتنتورتو، كذلك فإن شارتر لاتخلف اودنكور وبارابودور والمعابد الأزتيكية، كما أن ملوكها لايخلفون كوانون نارا أو الثعابين ذات الريش أو فرسان فدياس. إن هذه الأعمال الفنية تجتمع كلها معا لأول مرة فى عالم تجد فيه الأديان البائدة حياة لم تعرفها من قبل فى عالم انتصر على الزمان لأول مرة، عالم الصور التى عارض بها الخلق الإنسانى الزمان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإنى أحاول أن أوضح هذا العالم؛ والقوة التى يدين لها بوجوده وهى قد تكون قديمة قدم اختراع النار أو المقبرة.

إن هذا الكتاب (تناسخ صور الآلهة) ليس موضوعه تاريخ الفن - على الرغم من أن طبيعة الخلق الفنى ذاتها غالبا ما تضطرنى لاتباع التاريخ خطوة فخطوة - وليس موضوعه المعايير الجمالية، وإنما هو معنى وجود رد أبدى على السؤال الذى يوجهه للإنسان نصيبه من الأبدية - حين يخرج الرد فى الحضارة الأولى التى شعرت بجهلها لمعنى الإنسان.

محمود بقشيش

تجليات شجرة..

فى معرض عزالدين نجيب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدخل

إن من يراجع حركة الفنون المرئية بمصر يكتشف أن هناك موقفين من «الحداثة»، أحدهما يمثله الآن فريق من منظرى وزارة الثقافة ، ويرى هذا الفريق إن الحداثة هى آخر ما يجود به النموذج الأوربى من بِدَعْ ، وعلى من يريد اللحاق بالركب أن يغترف منها قدر الطاقة ، يروجون لهذا النهب بأفكار بعض ظاهرها حق ، وكل باطنها باطل ، مثل : فكرة العالم الذى تحول بسحر علم الاتصال إلى قرية ، وفكرة وحدة صورة الإنسان وفعله فى كل زمان ومكان ، متجاهلين الخصوصية التى تميز الثقافات القومية المختلفة . ولقد أتيح لهذا الفريق ، من الإدارة الثقافية الجديدة ، أن يشرف على هواة للفن من الشباب ، وأن يلقّنهم رؤيته للحداثة .. لهذا لم يجد هؤلاء الشباب المشاركون فى المسابقة السنوية للصالون ، بدأً من أن ينقلوا نقلاً عن الدوريات الفنية الأوربية ، وتجزل لهم الوزارة العطاء (بلغت قيمة جائزة البينالى الأخير أربعون ألفاً من الجنيهات ، فى الوقت الذى تجمدت أكبر جائزة رسمية وهى جائزة الدولة التقديرية عند الخمسة آلاف) .. أمّا الموقف الآخر من الحداثة فيتمثل فى إنجازات عدد من المبدعين ، فى مقدمتهم المثال محمود

مختار والمثال محمود مرسى والمثال أحمد عبد الوهاب والمثال آدم حنين . ويرى هؤلاء إن الحداثة يمكن استنباتها من الموروث ، وهى لا تتخالف معه فى الجذر العميق ، بحكم صلة «الجينات» الحضارية لجسد الأمة وتاريخها . قدّم محمود مختار إنجازات رائعة استلهمت الموروث النحتى المصرى القديم ، وسار على نهجه محمود مرسى وقدّم رائعته الجرانيتية «السمكه» التى أعدها أكثر بلاغة وعمقاً من طائر برانكوزى ، وقدّم أحمد عبد الوهاب وآدم حنين ما يدل على انتماء إلى جذر أصيل، هو الموروث المصرى القديم ..

وأخيراً يؤكد الفنان والناقد عز الدين نجيب بمعرضه الذى اقامه بالمركز المصرى للتعاون الثقافى الدولى والذى أطلق عليه عنوان «تجليات شجرة» انتماءه إلى الموقف الثانى.

المعرض

تمثل الشجرة التى تجلّت فى معرضه الركيزة المحورية . وهى شجرة تاريخية ، بمعنى : تناسلها من الرسوم والمخطوطات العربية والمنمنمات الإسلامية ، والرسوم الجدرانية فى المقابر المصرية القديمة ، وهى لم تنحصر فى حدود معرضه الأخير ، بل تمددت خارجه إلى معارض سابقة. وهى ، فى كل الأحوال ، مفعمة بالإشارات والرموز الدالة على موقف الفنان الشخصى من واقعه الاجتماعى والسياسى .. بل والجمالى أيضاً . وهى لم تفاجئنا بحضورها إلى معرضه الأخير ، بل فاجأتنا بالمصادر التى جاءت منها ، فالمرة الأولى يستحضرها الفنان من ذاكرة التاريخ .. ورغم ذلك فإننى أزعم أنه مهّد لهذا الظهور منذ أكثر من ثلاثة عقود ، وبالتحديد سنة ١٩٦٢ عندما قدّم مشروع تخرجه فى قسم التصوير والذى استهلمه من رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى . وكانت الأرض فى لوحات ذلك المشروع مسرحاً للفلاح والشجرة واحتفالاً بقيمة العمل ، وانحيازاً ، استمر ، للفئات الدنيا فى المجتمع المصرى. وقد تنوعت أشكال الشجرة منذ ذلك التاريخ بتنوع الرموز والإشارات التى تحملها والتى تنوب بها عن موقف الفنان الفعلى ؛ ففى لوحة «مواجهة» التى أنجزها سنة ١٩٧٤ ألبس الصبّار أعضاءً بشرية ، وجعله منتصباً شامخاً ،

تحت شمسٍ متفجرة ، وخلفية صارمة . وفى لوحة «فى انتظار الوليد» جعل الشجرة شاهداً على مولد طفل ، وبدت فى انتصابها الشامخ متحدية مجهولاً ، وقد عبَّر عز الدين نجيب عن هذا بقوله : (كانت الشجرة آنذاك - يقصد السبعينيات - المكتوية بالألم والضياع تجسيدًا للتماسك والصبر والإرادة والمقاومة) .. إذا كان هذا هو قَدَر الشجرة فى السبعينيات وقَدَر الفنان فى ذات الوقت ، فقد تبدّل كل هذا فى المعرض الأخير ، فقد خلعت الشجرة اردية العنف ولبست أردية الغناء والبهجة ، ولأول مرة يُغَلِّبُ عز الدين نجيب فى لوحاته الخطوط اللينة ، سواء كانت تلك الخطوط وصفاً لشكل إنسانى أنثوى ، أو شكل نباتى ، أو زخرفى مجرّد .. لكن .. لأن عز الدين نجيب ناقد لاذع الملاحظة ، وقاص وروائى ، فبحكم هذا التكوين تتسلل إلى اللوحات الملاحظات الناقدة للواقع المشترك ، كما يحرص على أن تحمل لوحاته معانٍ يمكن قراءتها ؛ ففى لوحة «وليمة الغربان» - على سبيل المثال - (والعنوان يُفسِّر اللوحة) واللوحة تعرِّى معانيها للمتلقى وتبدو تابعة لنص غير مرئى . تُصور اللوحة شجرة مثقلة بالثمار ، تتسابق عليها الغربان . ويذكرنا هذا المشهد بنظائر له فى الواقع الفعلى لا نرضى عنها . ويحاول الفنان أن يجدّد من صياغة الصورة الشعبية عن آدم وحواء ، فألبس حواء قناع «القرين» المصرى القديم ، وفاجأنا بقردٍ ، واقعى النسب ، يتقافز على أفرع الشجرة. ويوجّه عز الدين نجيب النقد ، من جديد ، عبر وسيطه الغربان ، كما فى لوحة «مجلس الغربان» وعلى الرغم من أنه بهذه اللوحة استعارات مشهدية من لوحة «أوزميدوم» المتحفية ، فإن حضور عز الدين الناقد كان قويا فى هذه اللوحة ، كما كان حاضراً فى لوحة «شجرة التفاح» حيث استحضر «حواء» من الرسوم المصرية القديمة ، وجعلها تلتقط ، نيابة عن آدم ثمار التفاح المتألقة على شجرةٍ استحضرها من المنمنمات الإسلامية. يخالف عز الدين نجيب بهذا التكوين كل ما ترسب فى الذاكرة الجمعية عن حكاية خروج آدم من الجنة ، بينما الذى يشرع ، هذه المرة ، فى التقاطها هو حواء ، ولم يكتف بالإمساك بهذه المفارقة بل أضاف إليها تحديداً لأصل حواء ؛ فهى فى لوحته مصرية خالصة تركت مكانها على المعبد لتستقر على سطح لوحة عز الدين نجيب!

أحمد السرساوى

تجليات إنشادية من صورة الشجرة

«لكى ترسم.. عليك أن تُغلق عينيك.. وتغنى!»

ب. بيكاسو

ARCHIVE

لأن الشجرة عمر، فهى تصلح لكى تكون شاهدة على رحلة **عزالدين نجيب** الفنية، أكثر من عشرين عاماً حتى الآن، فهى عودة تفصل بين مرحلتين، بينما تفصح لنا عما تغير فى **عـزالدين** الإنســان.. بمجموعة من التراكمات والرقائق التى أفرزتا خبراته، وفى **عـزالدين** الفنان، بنضوج أحاسيسه ووعيه الباطن.

وكما يقول هو.. «كاللحن القديم المنسى، حين يعود إلى الأذن بعد سنوات طوال، محملا بالشجن والحنين، تراءت لعينى الشجرة.. تلك التى طالما رسمتها منذ أكثر من عشرين عاما، ثم أخذت تلح على خاطرى حتى سيطرت على وجدانى....

وها أنذا اليوم أعود إلى الشجرة، وقد جرت فى النهر مياه أخرى، حملت معها الكثير من أسباب القلق، والحيرة، وسقوط الأحلام، وضياع اليقين.. أعود للتشبث بها كما فعلت من قبل، وإن اختلفت الأسباب».

طفتُ بلوحات المعرض الجديد، وراقبت ضربات الفرشاة، قوتها، طولها، مسارها، اتجاه إزاحة اللون على السطح وكثافته، زمن مرور اللون على السطح وزمن ارتفاعه إلى «باليتة» اللون؟...

واكتشفت تغيراً فى «تكنيك» الأداء عن معارضه السابقة: فالفرشاة أقل انغماسا، والألوان أكثر شفافية، قلت ربما كانت الشجرة بليونتها.. بتلالؤ أوراقها المتدرجة فى درجات الأخضر بين «التونات» المخلوطة من البنى والأصفر والأزرق، فكأنها صدى يتردد فى ترنيمة ورقة مفردة.. ربما كان التكنيك الجديد مقرونا بالموضوع/ المضمون، وموازيا له .

الإنشادية - أو الشدو هو ما تستشعره عبر طواف أوراق شجرات «عزالدين نجيب»، أوهى حالة من حالات التصويف المستلذ / المتلذذ (وليس المتألم)، أو قل هى الغنائية المترددة الصدى والخفوت، كأنها تيارات من أصوات لكورال خافت راعد/ تأتينا عبر جدران بلورة زجاجية تحيطنا.

يقول **عزالدين نجيب** فى مقدمة معرضه.. «أسأل صاحبة الحكمة وهى تجيب وتتجلى فى تداعيات مدهشة، لتتراءى لى - عبر الأزمنة والأمكنة والحضارات - صوراً ومعانى قد نعرفها، ولكننا نسيناها فى خضم واقع مادى غليظ، يجتاح الحلم والأمل والحب».

وأنا أسأل السؤال نفسه حول الشجرة التى استطاع **عزالدين نجيب** أن يجعلنى أغمض عينى - لا لكى أبصر كما يقول المتصوفون، ولكنى أغمض عينى - لكى أشم، ولكى أرى ببصيرتى بقع البرتقال المذهبة، وبقع الأوراق المتراوحة بين الصدأ والجلاء، فهى إذن تجليات من صورة الشجرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن اهتمامه اهتماماً خاصاً بالفن المصرى القديم، وعلى الرغم من محاولاته الاقتراب من بعض الرموز الأسطورية فى الميثولوجيا الفرعونية والشعبية، فإنه لم يفلح فى استدراجنا نحو إغماض أو غموض فى لوحاته ، وإن كان قد نجح فى إثرائها..

فعندما يستخدم الصقر مفرود الجناحين يستخدمه وفقاً للتشكيل الفرعونى لدى الفنان المصرى القديم فقد استخدم **عزالدين نجيب** الأسد بجناحى صقر ورأس إنسان، فمن المعروف أن الأسد فى الحضارة الفرعونية لم يتخذ أبداً جناحى طائر وإن كان قد اتخذ رأس ملك

فإذا أضفنا القرد إلى الصقر والأسد، نجد الفكرة الفرعونية من خلال ثلاثة رموز قد استعان بها **عزالدين** فى لوحات هـ ناهيك عن الطيور - ومع التحفظ الشديد تجاه استخدام **عزالدين** لمعانى هذه الرموز نفسها عند الفنان القديم، لأن ثقافته العامة - فضلا عن الفنية - تتيح له حرية التعبير والتضمين وتخلق لنا حرية التأويل والتفسير والتلقى، وهذا هو شأن كل عمل ثرى غير منتهب القراءة، وغير منجز فى إحالاته.

أيضا هناك الحضارة القبطية التى أشار إليها بشكل غير مباشر بتقاطع الصقر الفرعونى المجنح الشهير مع النخلة التى تذكرنا بنخلة مريم، ليصنع الصقر بجناحيه المفرودتين مع ساق النخلة السامقة ما يشبه الصليب، أما الحضارة الإسلامية فقد عبر عنها الفنان بوضع السجود للشخص الذى يتصدر اللوحة ولا يفصله عنا سوى زرقة مياه النيل. أراد عزالدين أن يؤكد امتزاج هذه الحضارات بشدة، دون استطاعة الفصل بينهما بإسقاطه النسب الطبيعية لمفرداته التشكيلية داخل اللوحة، فنلاحظ أن مسطح الصقر المفرود الجناحين فى خلفية الصورة يتساوى مع سطح النخلة، وهو ما يتنافى والنسب الطبيعية، وما يتنافى أيضاً مع النسب الهندسية للأشياء بمراعاة المسافات فيما بينها، وأيضاً هناك نسبة حجم المركب الفرعونى إلى جسم الساجد.

وهكذا... أمتعنا عزالدين نجيب بتجليات شجراته القديمة والجديدة. ،أمتعنا بوجوه شخوصه خالصة المصرية.. جعلنا نغلق عيوننا ونرى لوحاته ونسمع أنات شدوها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى الأسمر

الحكاية

قيل إنه تأمل حاله، ونظر إلى عياله ، وتدبر كل أمر من أموره، وأدار فى الفكر كل شأن من شئونه، وحسب ماله وما عليه .. ثم فكر بهدوء وروية فيما استقر رأيه عليه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى ظلام الليل من البيت تسلل، والزقاق ترك، ومن الحارة خرج، وفوق أسفلت الشارع الكبير سار وسار حتى غابت عن عينيه المدينة التى ولد فيها، وتزوج فيها، وأنجب فيها، وامتهن فيها حرفا كثيرة عديدة

عمل صبى حلاق «شطيح»، ومرة ..استوظف كاتب محام، ومرة ارتضى أن يكون تربيا، وخبازًا، وسباكًا، وحمال نعوش ، وسنيدًا لمطرب .. وأشياء كثيرة .. وهو فى دورانه هذا كان يلبس لكل مهنة لبوسها .. «تطربش، وتعمم .. تجلبب، وتبدل» .. وفى كل هذه الحالات كان لسانه لا يفتر عن ترديد جملته:

(لابد أن أعثر عليه فى يوم من الأيام، وآتى به ليستقيم الحال ويهدأ البال وتستقر الأمور)

قبل هذا، عندما ولدته أمه كان ترتيبه بين إخوته الثالث عشر، به تم عدد الذكور سبعة، كان أبوه «فقى راتب» .. يمر بالبيوت والشوادر والدكاكين، ويطوف بالمدن والقرى والمقابر .. يقرأ هنا ربعًا، وهنا حزبًا، وهنا جزءًا ، وهنا وردًا .. يشارك فى مولد، صمدية، صرف روح ميت ... وفى المواسم كان الأب يأخذه معه ويدور به فى سرحاته وغدواته لأنه الأصغر .. وظل على هذا الحال، يأخذه معه، حتى ولدت أمه الأصغر منه، وجاء بعد الأصغر منه أصغر منه وأصغر منه وأصغر منه، ثم مات الأب ذات ليلة شتاء مطرها غزير فدفنه الأولاد فى الصباح ..

وفى الصباح كانت المدينة خلف ظهره بمقدار عشرين فرسخا .. جاع وعطش .. فما كان يحمل زادا ولا «زوادا» .. كان كل ما يملكه عندما تسلل من البيت جلبابا ارتداه على الجلد ، ونعلا باليا، سرعان ما ضاق به، فخلعه من قدميه وقذف به بعيدا وسار عارى القدمين.

بل أكثر من هذا فعل .. نزع جلبابه عن جسده عندما ارتفعت الشمس، وكوره، فكر أن يقذف به بعيدا كما صنع بالخف .. ولكنه لسبب غير محدد غير رأيه ويده مرفوعة عاليا يكاد أن ينطلق منها الجلباب .. فأنزلها أماما .. ثم إلى أسفل، وأخيرا «فرد» الجلباب برفق .. وفوق الأرض بسطه وسار عاريا.. فماذا يهم ؟ ..

لا أحد معه ولا أعين تراه .. ثم إنه وجد أنه بعمله هذا يمهد السبيل للعثور عليه .. وهو منذ زمن بعيد لم تفتر شفتاه عن ترديد الجملة المألوفة:

(لابد أن أعثر عليه فى يوم من الأيام، وآتى به ليستقيم الحال ويهدأ البال وتستقر الأمور)

كانت شفتاه لا تفتران عن ترديد الجملة المألوفة .. ولكن .. متى ؟ .. وكيف ؟ .. ولماذا ؟ .. وأين ؟ .. فلا شىء من هذا محدد .. صحيح كان يعتقد أنه إن عثر عليه واكتشفه وأتى به فإن كل شىء حينها سينصلح وينضبط .. سواء كان هذا بالنسبة له أم للآخرين .. وصحيح أيضا أن الأمر كان فى بدايته شيئا شيطانيا طلع فى عقله ومخه ووجدانه واستقر، فأحال حياته جحيما لا يطاق ولا يحتمل .. فكثيرا ما كان «يهج» فى أية ساعة من ساعات الليل أو النهار للبحث عنه فما يكاد يصل إلى أسفلت الشارع الكبير حتى يعود أدراجه حزينا مهموما مهزوما .. ولم يكن أحد فى الوجود يعرف قلقه وحزنه .. كان كل شىء يتم فى هدوء بينه وبين نفسه .. أما من هو الذى يود العثور عليه؟ .. وكيف يكون شكله ؟ .. وما هى مواصفاته ؟ .. أطويل هو أم قصير ؟ .. عريض أم نحيل ؟ .. وهل هو أنسى أو جنى ؟ .. ملاك أو شيطان ؟ .. رجل أم امرأة ؟ .. فلا يعرف .. كل الذى يعرفه أن شفتيه كفتا الآن عن ترديد الجملة المألوفة من لحظة أن غابت عن عينيه المدينة .. وأن قدميه تطويان الأرض طيا .. حتى أحس بالتعب والإرهاق والألم ، والرغبة الشديدة فى النوم .. قال لنفسه: (لو كان الخف والجلباب معى الآن لثنيت الأخير، ولطويته طبقة فوق طبقة، ولوضعته فوق الخف ولجعلت من الاثنين وسادة ، ثم لوضعت رأسى المكدود المثقل فوقهما، ولتركت لخيالى العنان، ولبدأت فى رسم صورة له، فإن فشلت، فلأغمض عينىّ، ولأصطنعن النوم، ولأتصورن أننى أحلم، فلعلى أراه فى الأحلام .. أما وقد تركت هناك الخف أولا .. ثم الجلباب ثانيا فلا شىء قد بقى أمامى غير المسير .. فلأسيرن، وأسيرن، وأسيرن حتى أعثر عليه)

وسار .. وسار .. وسار .. وسار حتى اتضحت لعينيه المألوفات من جديد .. ظهر اليمين والشمال .. الأمام والخلف .. الفوق والتحت .. وكان بصحراء وتيه، جلس فوق الرمال، ثم قام .. ثم جلس .. ثم قام .. جلس وقام .. وجلس وقام .. مئات

المرات جلس وقام قبل أن يلتقط من الرمال حجرا مدببا أبيض اللون ، ناصع البياض .. أقامه بين أصابعه وكفه قلمًا وابتدأ يخط فوق الرمال خطوطا .

قال لنفسه : الخطوط أولا .. ظل مقوس الظهر محنى الرأس سبعة أيام بلياليها .. يخط بقلمه الحجرى فوق الرمال دون أن يفكر فى النظر خلفه .. ثم عَنّ له أن يريح ظهره ويرفع رأسه ويتأمل نتيجة ما عمل .. فهاله ما يرى .. كان لا شىء غير الرمال .. الرمال بكل مكان .. اكتأب وعلقت بعينه دمعة، جمرة جهنمية زُرعت فى أعمق أعماق مقلته فقال : لقد أخطأت بعملى هذا ... ولكن لو أعرف ما هو هذا الخطأ.

كان واثقا من شىء واحد فقط .. هو إنه أخطأ .. وأخطأ خطأً جسيما .. وجسيما جدا فانزرعت بمقلته الثانية دمعة كحبة ثلج تجمع فيها كل صقيع العالم أجمع .. جاهد ليتخلص من دمعتيه .. لكنهما صنعتا معا فوق عينيه سدا حجب عنه كل شىء .... فجلس محطما مقهورا فوق الرمال ... كان وحيدا .. لسع نصفه الأعلى صقيع لا يحتمل .. ولفح نصفه الأسفل قيظ لا يطاق .. فتمدد وانكمش فى آن واحد .. والتقطت أذناه أصواتا فزعة محصورة يائسة، كانت على التوالى: أصوات نباح ومواء ، زئير وخوار .. عواء وصياح، نعيق وهديل .. نقيق وفحيح .. ثم اختلطت كل هذه الأصوات وانضغطت فى صوت واحد استقر فى أعمق أعماق أذنيه بذبذبة رتيبة أخذت تهزه هزا .. سد أذنيه بكفيه فى محاولة للفرار ، فازداد تغلغل الصوت الواحد الفزع المحصور اليائس فأسقط كفيه جانباً .. والتقط أنفه واستنشق على التوالى رائحة جسد بشرى يحترق ، فرائحة عفونة، فجيفة بطن مبقور ، ففضلات حيوانية وآدمية، ثم تكاثفت كل هذه الروائح فى رائحة واحدة استقرت فى طاقتى أنفه وسببت له دوارا وعذابا، فحشر الفتحتين بأصبعين ولكن عظم تغلغل الرائحة فانتزع الأصبعين معذبا مقهورا .. وامتص لسانه على التوالى واستطعم مذاقا حمضيا فحريفا فأجاجا فمراً فمزاً ثم امتزجت كل هذه فى مذاق واحد استقر فى أعمق أعماق لسانه وتشربه وسبب له امتعاضا ورغبة فى القيئ .. حاول أن يجذ لسانه بأسنانه ولكن طعم المذاق ازداد تشعبا فى اللسان، فرفع أسنانه وخفضها على اللسان مهموما مطارداً .. ومن أعمق أعماقه انبثق سؤال لماذا لا يضع حدا لعذاباته، ويطرح عن ذهنه حكاية العثور عليه ؟

لم يكن قد وصل إلى جواب .. لكن حز فى نفسه أن يعود من غيره .. أو على الأقل لا يعرف لماذا أخطأ .. لم يكن يخشى شيئا .. ولا يخشى على أحد .. فمن يمت يمت ، ومن يتعطل .. ومن يُسرق يسرق .. ومن يُسجن يسجن .. حتى زوجته نفسها .. لن تتأثر بغيابه فى قليل أو كثير إذ إنها لا شك ما زالت تطوف بالبيوت تغسل الثياب .. وتعجن الدقيق .. وتمسح البلاط .. لتأخذ عن هذه الأعمال أجرا تنفقه على نفسها وعلى أصغر الأولاد المعلق أبدا بذيل ثوبها، ولم يكن يخشى الناس ايضا .. اكثرهم لا يشعر به .. غاب أو حضر .. مرض أو شُفى ... ضَرَب أو ضُرِبَ .. لم يكن شيئا .. باختصار شديد لا لهم عنده ولا له عندهم .. وسار .. وسار

حتى انتهى به المطاف عند سور عظيم الارتفاع يغيب أعلاه في السماء دار حول السور يبحث عن باب له .. لكن البحث أعياه ... لم يجد فيه ثغرة فقال لنفسه لو كان معي الآن حداد لصنع لي معولا أو معولين، فظللت أهدم في الجدار أو أهدم حتى أصنع ثقبا أنفذ منه لأرى ما خلف السور ولكن وحدي أنا والجدار مرتفع ، ولا قدرة لي على الوثوب من فوقه ، أنسب الحلول إذن أن أجدل حبلا .. حبلا طويلا أرتقيه صاعدا لأعلى متسلقا الجدار .. آه لو كان معي الآن نساج لصنعه لي .. فأهبط من فوق الجدار لتتكشف لي معالم المدينة القابعة خلفه ولكن وحدي أنا، فلا معول ولا حبل مجدول، ولكم يود الآن أن يرى أحدهم ليصنع له جناحين يرفرف بهما .. ويطير ويحلق، ويرتفع عاليا مثل الطير .. لينقض على قلب المدينة من حالق .. ويرى بعينيه كل شيء فيها .. الشوارع والناس .. البيوت والحيوانات .. ولكن وحدي أنا والجدار شاهق ولن يصل إلى نهايته جناح.

سار محاذيا للجدار .. فبد له كما لو كان لا أول له ولا آخر . لا بداية له ولا نهاية ، ظل يدور، ويدور، ويدور وقد تسمرت عيناه على الجدار، ثم تساءل :

ودار ، ودار

إلى متى أظل هكذا أدور ؟

تمنى أن يجد شريطا من قماش أسود ليضعه فوق عينيه، يحجب عنهما الرؤية، تعذرت الأمنية .. فتحامل على نفسه .. أغمض عينيه ودار .. من غير كلل أو ملل .. فتح عينيه فوجد الدماء تسيل من جبهته نتيجة تخبطه بالجدار فقال لو كان معي الآن حلاق لأوقف النزيف وطهر الجروح ووضع فوق جبهتي ضمادة من قطن وقد يظل الجرح ينزف .. وينزف .. وينزف حتى تخور قواي، فأترنح، ولا تقوى ساقاي على حملي ، فأقع .. أتمدد بطولي ولا أقدر على القيام من جديد فاستسلم وانتظر المصير .. وفي الختام اندثر .. ولا يجد جسدي من يحفر بطوله حفرة يضعه فيها ويغطيه بناتج الحفر.

وابتدأ يثقب تحت الجدار بأظفاره أصبح خلفه خندق عميق وما ظهرت الثغرة .. فبقدر ما كان الجدار مرتفعا كان عميقا، لم ييأس .. استمر يثقب، ويثقب، ويثقب ولا نهاية لشيء. توقف .. تأمل أظفاره ، لم يجدها .. تأمل أصابعه لم يجدها .. حزن وقال تآكلت أصابعي أثناء الثقب .. الأفضل أن أخرج من أعماق الخندق .

جاهد .... وجاهد ... وجاهد وفي النهاية .. لم يخرج .. غمره حزن شديد وقال لو كان معي الآن حداد ، نجار أو سباك ، نساج أو حلاق، خباز أو حمال .. لو كان معي الآن رجل أو امرأة، عجوز أو رضيع. وخيم الظلام وأحدق به من كل جانب فأيقن أن ما صنعه هو الحفرة فطفرت من عينيه دمعة ، ودمعة ، وتحول الخندق إلى بحيرة يوشك أن يغرق في مائها، أغمض عينيه وقال الأصوب أن ألج الجدار بخيالي وفعل ذلك.

خلف الجدار، كانت تربض مدينة وبالتحديد مدينته .

وليد منير

كل شئٍ عن الخدعة

نصلٌ لامعٌ بما يكفى:

العندليب لم يمر من هنا
ولم تباركْ زهرةُ النرجس أغنياتكِ
الطائرات لم تَعُدْ
ولم يُلَوِّح المودعون كالحمامِ من بعيدْ
لم تصلِ الأحلامُ فى البريدْ
ولم يزلْ وقتكَ ضيِّقاً كمعطفٍ قديمٍ،
لم تَزَلْ مُكدَّساً بالكتبِ التى قرأتها.
تأشيرةُ الخروجِ مستحيلةٌ،

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ووَرقُ الهجرةِ يخفي نصله الرقيقَ عن نبضكَ . .
لو صدقتني
فهذه الحياة كانت غابةً هادئةً
ولم تشأ أنتَ لها سحابةً تنغصُ الوتَرْ
لأصدقائكَ الذين جرَّبوا طفولةً أخرى
عيونٌ لاترى الملاكَ
والشلاَّل
والمعابدَ القديمةْ
لأصدقائكَ الوجوديين لذةٌ بلا ماضٍ
نعم ذاكرةٌ بلا مَطَرْ
لكنك الآن تُضَحِّي
بمحارة ونجمٍ وغرامْين
وسنديانةٍ رحيمةْ
من أجل أن تثأرَ للنشيدْ
وكَنَدَا بعيدةٌ جداً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وربما تموتُ فى حديقةٍ

ولا تصبحُ مليونيرا.

هاتِ يدَكْ

اصعدْ إلى هنا

أنُظرْ إلى المراكب التى بلا شراعْ

فكِّرْ قليلاً فى حياةِ العُشْبْ

فى رئةِ النسيمْ

فى قوسِ هذا الشفقِ العالى

أنا أعرف أنتَ رجلٌ بلا انتصاراتٍ

بلا حرائقٍ بلا أقمارْ

وسيء الحظِّ كلوحةٍ من الحَجَرْ

تعبرها الريحُ بلا اكتراثْ

لكن بئرَ روحكَ العميقةْ

تعرفُ حتى آخر الأبدْ

حكمة أن تَدَّخِرَ الأشواقُ ماءها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـ وحيدةٌ كصبوتها:

سوف تكتمُ سرِّى

أليس كذلك؟

أنتَ فتى طيبٌ

سوف تكتمُ سرّى

وسوف تسيرُ معى كالنجومِ إلى ما وراء السماواتِ

سوف ترانى مبعثرةً فتلملمنى

وترانى مهدَّدةً فتدافعُ عنى

وسوفِ تعلمنى أن أرى الوردَ أجملَ

والمرثيات أقلَّ . . .

ولا . . لا تخفْ

لن أُحثك أن تتزوجنى رغم أنفكَ

لن أحملَ الغَدَ منكَ بطفلٍ

ولن أدعَ الناسَ يغتصبونك بالكلماتِ

فقطْ ضمَّنى . . قلْ أحبكِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خُذْ مقلتيَّ وهاتِ حنانكَ

أوقدْ شموعَ دمى كى أضىء بذاكرتى

كى أعود كما كنتُ ذات مساءٍ بعيدٍ

فتاةً تحلُّ ضفائرها فى حقولِ العبيرِ

وتعدو مع ابنتها كالفراشةِ فى ساحةِ المنزلِ القروىِّ

فقطْ سمِّنى

سمِّنى أى اسمٍ يناسبنى

هند أو نورَ أو شهر زادَ

ودعنى أُعِدُّ لك الشاى، والسندوتش الصغير،

وأكوى قميصكَ قبل نهوضِ العصافيرِ من نومها

يا حبيبى

فقطْ

اطرد الخوفَ من فجر أغنيتى

وأعدْ كالندى ما قرأتَ علىَّ من الشعْرِ بالأمس

كى أستطيعَ تَخَيُّل عمرى يرفرفُ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوق المدى بجناحيهِ

ثقْ أننى صرتُ ناضجةً

أننى لن أحاول قطُّ امتلاككَ

لكننى أتمنى لو اخترت أنتَ امتلاكى

لقد فرَّت الريحُ من قبضتى

والكواكبُ والسنواتُ التى تشبهُ البحرَ

لم يبق لى من مكانى سوى غيمةٍ

سوف تكتمُ سرِّى

أليس كذلكَ؟

أنت فتى طيبٌ

وتحب النساءَ اللواتى يُبسِّطْنَ أحلامهنَّ

ويهدأْنَ كالياسمينةِ بين يديكَ

ألم تَقُلِ امرأةٌ لكَ من قبلُ إن الحقيقة تشبه روحكَ

إن الضحى واسعٌ مثل عينيكَ

دعنى أقَبِّلُ وجهكَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دعنى أمرُّ بكفى على شَعْرِكِ الجَعْدَ
دعنى أُحِسُّكَ حتى إذا غبتَ عنى وجدتُّكَ
بين حناياىَ كالغصنِ
أنتَ تروقُ لأيام عُمرى
فَعِدْنى بأنك لن تتأخَّرَ أكثرَ من قمرٍ وثلاث ليالٍ
لكيلا تجفَّ الينابيعُ فى جسدى
وتموتَ خميلةُ روحى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ ـ الأم:

فى الليلِ
هناكَ على أرصفةِ الريحِ أمام المستشفى
عند المنعطفِ المتعرج من ذاكرةِ الفرشاة
تنهَّدَ
راح يُحَدِّقُ فى نافذةٍ عاليةٍ يخبو فيها الضوءُ
سيبكى الآن كثيراً

فلقد ماتت مَرْيَمُ

لن تستعطفه أن يرسمها بعد الآنَ

ولن تخطفَ منه النخلةَ

ثم تساومه أن يصطادَ لها عصفوراً

وتعيد إليه النخلةَ

لن يسمعها تحت رذاذ الماءِ تغنى

لن تذهب للنومِ وتحلم أن لها طفلاً منه

ولن تأخذه فى يوليو للبحرِ

وتغريه بأن يحملها بين الأمواجِ كما يفعلُ أبطالُ

الأفلامِ الرومانسيونَ

تُرَى لو عاشت مَرْيَمُ يوماً لا أكثر

ماذا كانت ستسمى طفلهما؟

لو كانت مَرْيَم تعرفُ أن الموتَ سيحمل للمسكينِ هديتَها

ماذا كانت تختارُ

الشمس أم الأرجوحةَ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لو أن لها حجرين كريمينِ
أكانت تمشى بينهما
أم تتردَّدُ بعض الوقتِ لتنسى حجراً
فى صندوقِ قطيفتها
وتسيرُ مع الثانى؟!

٤ ـ ظِلُّ المحارب:

فَتَحَ الرسالةَ
لم يُصَدِّقْ
أن بين يديه تقفزُ عشرةٌ مرت من الأعوامِ
كان يُميِّزُ الأحلام أحياناً
ويعرف أن ملمسها قريبٌ منه رغم ذهابه فى النوم
كان يرى البيوتَ تطيرُ والأمواج تحملُهُ
فيقلبُ جنبه ويعودُ يهبطُ فى الفراغِ كأنه حَجَرٌ
وينهضُ فى الصباحِ فتختفى كلُّ التفاصيلِ التى انتبهت إليه،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحين يَجْهَدُ فى تذكُّرِها تفرُّ

فلا يعى منها سوى شذراتها

الآن لا يدرى

أيحلمُ أم يعيشُ ظهيرةً من معدنِ الأحلامِ

أَغمضَ مقلتيهِ

فلم يرَ الدنيا تطيرُ

ولم يرَ الأمواجَ تجرفُهُ

تقلَّبَ فوق مقعده

فلم يهبط به حجرٌ إلى قاعِ الظلامِ

ولم يُصَدِّقْ رغم ذلك أن بين يديه تقفز عشرةٌ مرت من الأعوامِ

لم يتخيَّل القمر الحزينَ يعودُ

حَدَّقَ فى الرسالةِ مرةً أخرى

وقال لنفسه: حقاً؟!

تأمَّلَ نمنماتِ الخَطِّ، فوضى العطرِ،

صورة برج «إيڤل» فوق كارتِ البوستالِ المصقولِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكَّرَ هل ستعرفه على عُكَّازِهِ؟

هل يغفرُ الحبُ القديمُ لساقه أن هشَّمتها الحربُ؟

هل سَيَظَلّ كَوْكَبَها؟

تناولَ فى هدوءٍ ذلكَ القرصَ الصغيرَ

وقبل أن يلجَ الفراشَ

طوى الرسالةَ ثم مزَّقها

وقال: غداً سأنسى

ثم أَوْصَدَ بابَ رغبته

وأوغلَ فى نعاسٍ داكنٍ

ورأى البيوتَ تطيرُ

والأمواجَ تحملهُ

وصوتَ القَصْفِ يشعلُ سَاقَهُ

ويدورُ فى دمه كساقيةٍ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحرر المرأة

بين المدرستين: الأمريكية والفرنسية

البراق عبد المعطى المحجوب

فوارق فكرية:

توجد حاليًا مدارس عديدة تدعو لتحرير المرأة فى الغرب، ولكل مدرسة منها منهج خاص يختلف باختلاف ظروف المجتمع الاقتصادية وتوزيع الثروات ومدى الحرية المسموحة قانونيًا واجتماعيًا فيه «للجنس الآخر» كما سمته **سيمون دى بفوار**. ولكن هذه المدارس المختلفة تطرح دائمًا على نفسها سؤالاً أساسيًا تتوقف مناهجها وخطة عملها عليه وهذا السؤال هو: هل نريد التخلص من خصوصية الجنس الآخر كلية، بحيث يذوب الجنسان فى بعضهما البعض وتزول كل الفوارق بينهما ويتساويان فى كل شىء؟ أم يجدر بنا السعى للمحافظة على بعض هذه الفروق، وطلب المساواة فى ميادين محددة فحسب؟ بعض المدارس النقدية، وأشهرها المدرسة الأمريكية، والمجموعة السوفيتية سابقًا، والجماعات التى تؤمن بأفكار الكاتبة المعروفة د. **نوال السعداوى** وتلامذتها فى بلادنا العربية، هؤلاء أجبن على السؤال الأول بالإيجاب: وهكذا طالبن بالمساواة القانونية والاجتماعية وانتقدن بحدة الفتيات المهتمات بالثياب الجميلة والماكياج والتبرج وبتجسيد ما يسمى تقليديًا بـ «الأنوثة» على أساس أن فى هذا الفارق بين المرأة والرجل شىء من امتهان النفس، أو أن فيه إسعادًا له على حساب صحتها النفسية. أما المدرسة الثانية فهى تظهر بعد الأولى، ربما كنتيجة لها، والمنتميات لها عادة يطالبن للمرأة بحقوق موازية لحقوق الرجل، ولكن مع مراعاة الفوارق الجسدية والنفسية بينهما. بل إن ممثلات هذا الاتجاه فى فرنسا، حيث نشأت هذه المدرسة وشاعت أفكارها، يرفضن كليةً دعوة المدرسة الأولى لتقليص الفوارق الموجودة بين الجنسين، معتبرات أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه طريقة جديدة لكبت خصوصية المرأة فى مجتمع يبقى فى نهاية المطاف ذكوريًا أبويًا.

للإجابتين المختلفتين على السؤال المطروح جذور قديمة تعود إلى بدايات حركات تحرر المرأة. يمكن القول إن أول كاتبة دعت للإجابة الأولى هى **مارى واستنكرافت**. وقد ثارت هذه الكاتبة، التى عاشت من ١٧٥٩ إلى ١٧٩٧، على وضعها الاجتماعى بسبب معاناتها الشخصية: ففى طفولتها، كانت تلقى بنفسها أمام جسد والدتها لحمايتها من ضرب أبيها السكير، كانت تنام خارج غرفة نومها، بجوار الباب، خوفًا منه لو اشتد غضبه فى آخر الليل. ثم تركت المنزل للعمل كمربية حتى تسهم فى إعالة أسرتها، وشاهدت عن كثب حياة النساء اللاتى عشن معها، وابتدأت تلاحظ سوء أوضاعهن وتفكر فى أسبابها. ولكن اللحظة الحاسمة فى حياتها كانت حين رأت أختها تنهار عصبيًا بسبب سوء معاملة زوجها لها. إذ قررت آنذاك العمل فى ميدان تعليم المرأة وكتبت عن حقوقها فى طلب وتلقى العلم. كتابها **دفاعًا عن حقوق المرأة** الذى نشرته عام ١٩٧٠ كان جديدًا فى وصفه لسوء وضع ومعاملة المرأة فى المجتمع البريطانى، وفى قدحها الصريح لهذا الوضع وتحليلها لأسبابه وأضراره على الجنسين. كانت فكرتها الأساسية هى أن المرأة جنس مضطهد فى كل الطبقات، الفقيرة والثرية، وإن النساء، لأنهن محرومات من أبسط الحقوق الاجتماعية، اضطررن للوصول لغاياتهن عن طريق الخداع والدلال والإغواء، وغيرها من صفات الأنوثة الأخرى التقليدية. وهى لهذا تطالب لأن تتحرر المرأة من كل هذه الصفات وتصير مشابهة للرجل بقدر الإمكان حيث تقول:

«من الواضح أن المرأة عمومًا أضعف من الرجل، وهذا هو قانون الطبيعة. نعترف أن للرجل قوة جسدية تهبه نبل النفس، ولكنه لم يقنع بهذا وأراد الانحطاط بالمرأة أكثر حتى تصبح مثيرة لغرائزه للحظة عابرة. أما النساء، اللواتى تسكرهن عبودية الرجال لجمالهن، فهن لا يبحثن عن اهتمامات دائمة، أو عن الصداقة مع غيرهن، أو المعرفة.

سمعت الرجال ينتقدون المرأة المسترجلة، ولكنى لم أشاهدها أبدًا. لو كان الرجال يعنون بالمسترجلة المرأة التى تعشق الصيد والقتل ولعب القمار، لوافقتهم الرأى، ولكن لو كان النقد ضد محاكاة الصفات الطيبة، أو الحصول على هذه الميزات والخصال التى تهب للشخصية النبل وللجسد القوة وترفع مستوى الإنسان الفكرى، يبدو لى أن المفكرين من بين الناس سيتفقون على مطالبة النسوة بأن يصرن أكثر رجولة كل يوم.

يقول روسو: «علموا المرأة كالرجل، وكلما صارت مثلنا، قلت سطوتها علينا». وهذا هو ما أريده. فأنا لا أتمنى لهن السطوة على الرجال، بل على نفوسهن.

ما هذه السطوة إلا قوة غير شرعية يمتلكنها عن طريق امتهان النفس وإذا لم يتحررن من قوة الجمال - التى تمضى سريعًا - سيصبحن مع مرور الأجيال بالفعل أقل عقلًا من الرجال»[(1)].

فى مثل هذه الفقرات، تصير مميزات الأسلوب النقدى الأول واضحة. فالكاتبة ترفض فكرة الأنوثة وتراها لعنة حلت بالنساء، مسرحية تتصور ممثلتها أنها تمتلك سطوة هى فى واقع الأمر خضوع. لهذه الأسباب تطالب **ولستنكرافت** بمساواة الجنسين فى التعليم، وتدعو النساء لممارسة الرياضة والنشاط حتى تصبح

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

رباعيات الخيام - حفر علي زنك - للفنان جمال عبد الرحيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أجسادهن أكثر قوة وحيوية. وبالرغم من قدم هذا الكتاب، إلا أن نقد **ولستنكرافت** لرؤية **روسو** للمرأة، ولرسم **چون ملتون** لشخصية **حواء** الضعيفة فى الفردوس الضائع، هذا التحليل يظل حتى يومنا هذا مثالاً جيدًا للأسلوب النقدى لثقافة الذكورية الذى تمارسه المنتميات للمدرسة التى أسستها هذه الكاتبة.

المدرسة الثانية تختلف كثيرًا عن الأولى فى رؤيتها للمرأة: فهى لا تطالب أساسًا بالمساواة التى تعنى التشابه، بل تدعو المجتمع لتقبل وتقدير الفروق الجسدية والنفسية بين الجنسين، بحيث لا تؤدى لضرر اجتماعى يلحق بأى منهما. هنا تؤكد الكاتبات أن الأنوثة ليست صفة سلبية بل إيجابية، ذاكرات أن شخصية المرأة تُبنى إلى مدى بعيد على خصوصية جنسها: فالجسد المؤنث يخلق وعيًا تتفوق فيه مزايا الأنوثة، والجسد المذكر يصنع فكرًا تظهر عليه صفات الذكورة واضحةً جلية. ولكن الكاتبات الفرنسيات يعتقدن كذلك بأن وعى كل جنس يحتوى على بعض صفات الجنس الآخر، وأن الصحة النفسية تنتج عن التواصل بينهما. أما الكاتبة التى أسست هذه المدرسة، فقد تكون **ڤرچينيا وولف** فى كتابها **غرفة خاصة بها** (١٩٢٩) حيث تحدثت عن العقل البشرى الذى رأته مقسمًا إلى قسمين أحدهما مذكر والآخر مؤنث، معتقدة أن الصحة النفسية والإبداع الأدبى ينتجان عن التواصل بينهما:

> «فى داخل كل منا قوتان، إحداهما مذكرة والأخرى مؤنثة، وفى عقل الرجل يتفوق الجانب المذكر، وفى وعى المرأة الجانب المؤنث. الحالة الطبيعية هى أن يتوائم الاثنان ويتعاونا . لو كان الإنسان رجلاً، فسيلعب الجزء المؤنث دورًا هامًا فى شخصيته، أما لو كانت امرأة، فلابد لها من معرفة الجزء المذكر فى نفسها»(٢).

ما تقوله **ڤرچينيا وولف** هنا هو أن الوعى البشرى لكل فرد يرتبط بجنسه الجسدى ولكنه كذلك يحتوى على بعض صفات الجنس الآخر، وأن القسمين عادة مرتبطان. فى حالات الإبداع يتصل بما يمتلك العقل من صفات الجنس الآخر. من الواضح أن هنالك فرقًا كبيرًا بين هذه الطريقة فى التفكير، التى ترى الذكورة والأنوثة مكملان لبعضهما البعض فى النفس والمجتمع، والطريقة الأخرى، التى تفهم الأنوثة باعتبارها نقصًا لابد للمرأة من التغلب عليه. فالأولى تطالب بأن يتشابه الجنسان عن طريق تغير المرأة حتى تشبه الرجل أكثر، بينما تعتقد الثانية بضرورة احترام الفوارق التى يرون أن أساسها جسدى إلى درجة كبيرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أواخر الثمانينيات، قامت عدة عضوات من المدرسة الأولى الأمريكية باتهام أعضاء المجموعة الثانية الفرنسية بالأصولية Essentialism، أى أن كاتباتها يؤمن بضرورة محافظة المرأة على صفات تقليدية مثل الأنوثة، معتبرات أن أصل هذه الصفات هو الجسد النسائى، وأنها تعبر عنه. انتقدت الكاتبات الأمريكيات هذا الربط الذى وصفته «بالأصولية» لأنه أولاً يرجع أصل شخصية المرأة لجسدها، ولأنه كذلك يرسم شخصيتها بطريقة تقليدية ـ أصولية. ومنذ ذلك الحين، صارت نقطة الخلاف الأساسية بين المدرستين رؤيتهما المختلفة للدور الذى يلعبه جسد المرأة فى صياغة شخصيتها: فالمدرسة الأولى ظلت تنتقد فكرة أن للجسد أى دور فى صنع شخصية المرأة المؤنثة، وتلح على ضرورة ابتعاد

المدافعات عن حقوق النساء بقدر الإمكان عن فكرة الجذر الجسدى للصفات والخصال النفسية، بل وحض النساء على رؤية الأنوثة كمجموعة من الخواص السلبية التى لابد للمرأة من التخلص منها. هذه المدرسة أكدت على أن لكل الصفات الجنسية قواعد وأسسا اجتماعية، وأن الطبيعة لا تلعب دورًا يذكر فى خلق الفوارق الموجودة حاليًا بين الجنسين. كما تلاحظ **ليزا جاردين**، مجرد ذكر كلمة الجسد أثناء السعى لتعريف شخصية المرأة سيؤدى لأخطاء فكرية جسيمة وإلى تراجع يضر بالمرأة بدلاً من الدفاع عن حقوقها:

> تاريخيًا، تم تعريف المرأة عن طريق الجسد، وقد أدرك المدافعون عن حقوق المرأة مدى علاقة الجسد بالاضطهاد الذى لاقته. من الواضح أن لكل شخصية تاريخها، وهذه التواريخ تخلق علاقات مختلفة مع أنظمة القوى الاجتماعية التى تحتوى على سيطرة الرجل على المرأة. لذلك يمكن القول أن الحديث عن الجسد سيؤكد كل ما قيل عن المرأة باعتبارها جسدًا، وأدى لاضطهادها لعصور طويلة(٣).

ما تقوله جاردين هنا هو أن جسد المرأة يرتبط بأفكار تقليدية (مثل الترغيب والتحريم، النقص والضعف، اللذة لا العقل، إلخ...) تكمن فى اللاوعى الجمعى للمجتمع لدرجة أن مجرد استخدام فكرة الجسد كعامل يسهم فى خلق شخصية المرأة سيؤدى إلى كبت صوتها من جديد. عمليًا، تقوم المؤمنات بأفكار هذه المدرسة فى دراساتهن الاجتماعية والأدبية بتحليل الصفات النفسية للمرأة على أساس أنها تنتج عن ظروفها الاجتماعية: سينتقدن مثلاً ما يقوله الرجال عن النساء ويطالبن بالمساواة الاجتماعية، وسيبحثن عن مميزات خاصة تجمع بين الأعمال الأدبية التى كتبتها الأديبات الغربيات على مدى القرون الماضية على أساس أنها قد تكون تراثًا مضادًا للأدب الرجولى، ولكنهن لن يتقبلن أى تعريف **سايكوبايولوچى** للمرأة، ملحّات على رؤيتها عقلاً خصبًا مبدعًا خلاقًا، لا لحمًا ودمًا.

أما المدرسة الثانية، فتلح على ضرورة تأكيد الدور الذى يلعبه الجسد فى خلق الشخصية المؤنثةالتى يرونها صفة إيجابية. وهكذا حين تسعى الكاتبة **روزى بريدوتى** مثلاً لتعريف شخصيتها باعتبارها امرأة تدافع عن حقوق النساء، تؤكد على أهمية العقل، والجنس، فى تعريف «الأنا» المؤنثة، إذ تقول: «نحن النسوة المنتميات للحركة التى تدعو لتحرير «الأنا» لكل امرأة، نؤكد على ما يلى: أنا، المرأة، أفكر، ولذلك أنا المرأة موجودة. جنسى هو امرأة، وشخصيتى صفاتها مؤنثة»(٤). ما تقوله الكاتبة هنا هو أن جنس الجسد يبقى أساسًا تُبنى عليه الشخصية، مثله كمثل العقل، وأن تجاهله أو السعى لكبته إنما هى محاولة ضارة بالمرأة نفسيًا وفكريًا. أما عن دور الجسد فى صياغة شخصية المرأة، فهى تراه «كنقطة التلاقى بين الطبيعة والمجتمع، بين أنظمة القوة الاجتماعية وشخصية الفرد»(٥). المدرسة الفرنسية إذن سترى أن للجسد دورًا هامًا لا فى صياغة شخصية المرأة فحسب، بل تراه عامل تحرر على أساس أن ارتباط الوعى بالجسد يضعف من حدة اغتراب المرأة فى مجتمع رجولى. فى دراسات المؤمنات بهذه النظرية للأدب، سنجدهن يركزن على كيفية تكون الشخصية المؤنثة عبر مراحل النمو المختلفة، وعلاقتها الحميمة بالجسد فى كل منها، على

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

نظريات علم النفس التى ينتقدنها وإن اعتمدن عليها، وعلى الطرق التى تستخدمها المرأة للتعبير عن هويتها المؤنثة فى مجتمع رجولى، ومساعيها لتغيير قيمه التى تعارض وجودها.

ما سأفعله فى هذا المقال هو متابعة التطور الفكرى لكل من هاتين المدرستين خلال عشرين عامًا، خصوصًا ما أنتجته كل منهما فى تحليلها للأدب، والعلوم الإنسانية بشكل عام. كما سنرى، كان للأسلوبين التحليليين فوائد كثيرة هامة، إذ كشفت المدرسة الأمريكية عن خواص ميزت الأدب النسائى على مدى القرون الماضية، وطرحت نظريات مفيدة تستحق اهتمام عشاق الأدب والنقاد. وكان لنشاطها آثار على الجامعة الأمريكية والمجتمع، لايزال الجدل يدور حولها. أما المدرسة الفرنسية، فهى كذلك تقدم نظريات جديدة عن كتابة الجسد، وعن دور المرأة فى مجتمع لا يزال إلى حد بعيد رجوليًا أبويًا، وعن طبيعتها النفسية. ولكن دراسة إنتاج المدرستين ستكون ممتعة كذلك لأنها ستقدم أفكارًا جديدة عن المرأة، ذلك الجنس الذى بقى غامضًا لأن الفرصة للكلام ما كانت متاحة له، وعن قضاياهن ومعاناتهن والحلول المطروحة لتغيير أوضاعهن.

المدرسة الأمريكية:

ظهرت المدرسة الأمريكية كقوة لاحظها المثقفون فى أوائل الستينيات ونمت خلال ذلك العقد بالغة أوج قوتها فى المرحلة ما بين أواسط السبعينيات وأواخر الثمانينيات. فى البداية، اعتمدت المنتميات لهذه المدرسة على مبادئ الفكر الماركسى، ربما لعدم توفر أى مدرسة أخرى يمكنهن استخدامها آنذاك لتحليل وضع النساء فى المجتمعات الرأسمالية. وهكذا تم نقل أفكار **كارل ماركس** المعروفة عن الاضطهاد الذى عانته الطبقة العاملة إلى المرأة: قالت الكاتبات إن سيدة المنزل تعمل فيه، وتربى الأطفال، بلا أجر، وفى ميدان العمل، يكون أجرها أقل مما يأخذ الرجل. وهى تعانى من الاستغلال فى المكانين. ولكن أكثر أفكار **كارل ماركس** تأثيرًا على الحركة كانت نظريته عن الأيديولوچية، أى نظم القيم والعقائد المقبولة اجتماعيًا التى لاحظ أنها تعكس أفكار ومبادئ الطبقات الأقوى اقتصاديًا:

> أفكار الطبقات الحاكمة هى فى كل مرحلة الأفكار الحاكمة، أى أن الطبقة التى تملك القوة المادية تمتلك كذلك القوة الفكرية. الطبقة التى تستطيع الإنتاج ماديًا تنتج فكريًا كذلك، بحيث أن أفكار من يفتقدون القدرة على الإنتاج الفكرى تصير خاضعة خنوعة. وهذه الأفكار الحاكمة لا تزيد عن كونها التعبير المثالى عن العلاقات الطبقية، العلاقات التى تجعل طبقة تحكم، أى أنها أفكار السلطة.

كانت نظريات ماركس مفيدة للغاية، وقدمت إطارًا تحليليًا حساسًا للمهتمات بقضايا المرأة: فالقيم الاجتماعية السائدة آنذاك بُنيت بالفعل على أفكار الرجال الذين تحكموا بالجامعات ودور النشر والمحافل العلمية المرموقة. وقد رسمت هذه الأفكار الشائعة للنساء صورة وكأنهن أقل من الرجل فكريًا وجسديًا، وأضعفت سطوة الرجل على دور الطباعة فى الوقت ذاته من قدراتهن على النشر، مما أدى إلى بقاء المرأة خارج تاريخ الأدب والثقافة الإنسانية بشكل عام. أما تأثير كل هذا على نفسية المرأة كفرد فكان «الاغتراب»، وهذه كذلك

من أفكار ماركس التى عنت للجماعة الجديدة أنها ستشعر بأنها غير قادرة على الانتماء للمجتمع، أنها ستكون على الحافة بسبب وقوف القيم الاجتماعية فى طريق تقدمها، إنها ستحس بأنها أضعف جسديًا ونفسيًا، ودائمًا تحتاج للرجل لإنقاذها.

وهكذا بدأت مدارس التوعية فى أواخر الستينيات حيث اجتمعت النسوة سويًا وتحدثن عن مشاكلهن مع الرجال، وتعلمن ألا يخفن من التعبير عن وجهات نظرهن. كانت أهداف المشروع آنذاك، كما تقول مارى المان فى كتابها **التفكير بقضايا المرأة** عام ١٩٦٨، هو «كشف ما قيل من أكاذيب عن النساء فى أدبنا ونقدنا، وكذلك، أن نثبت أن أساليبنا الشائعة حاليًا فى التحليل لا تتفهم بطريقة حساسة مفيدة كتابات النساء»(٦). فى هذا التعريف، تصير ثورية هذا 'المشروع واضحة: فهو يكف عن تطبيق ذات الأساليب النقدية التقليدية التى توضح ثراء العمل الأدبى الذكورى على حساب ما تكتبه المرأة. بل إنه يعكس المعايير المعروفة، إذ يحلل الشخصيات النسائية فى أعمال الرجال بطريقة جديدة، محاولاً رؤيتهن كتعليق قد يؤكد، أو ينفى، ما يقال عن المرأة فى المجتمع.

هذاالهدف الثانى أدى إلى إنتاج نقدى غزير متنوع. اكتشفت الناقدات فى تحليلهن لما كتب الأديب الرجل عن المرأة إنه بشكل عام يرسمهن فى القصة والرواية بإحدى صورتين: فبطلة العمل الروائى قد تكون جميلة وتتجسد فيها أو تظهر عليها علائم أو رموز تتعلق بالسخط وعدم الرضا على وضعها، والقارئ عادة يكره هذه الفتاة لأنها تضر البطل وتلحق به الكثير من الأذى. ولهذا النوع انتمت ساحرات، وموسسات، وفاجرات عوقبن فى نهاية القصة عادة بالموت. أما النوع الثانى، فتجسده الفتاة البريئة الجميلة الصادقة المخلصة التى يتحكم فيها البطل ويرعاها ويتزوجها فى نهاية المطاف. بعد تكرر هذه الظاهرة فى عمل أدبى بعد آخر، أدركت الناقدات الجديدات بسرعة أن هذين النوعين يعكسان مخاوف ورغبات ذكورية عن المرأة، وأنه لا صلة بين صورة المرأة فى الرواية وما يسمى بالواقعية. وهكذا صار واضحًا أن عدم قناعة الكثير من النساء بالأدب الذى كن يقرانه فى المدارس والجامعات كان أكثر من «بعض المشاعر الفردية الخاصة»، لأنه دل على «نقاط ضعف فى بنية العمل الأدبى فى حد ذاته»(٧).

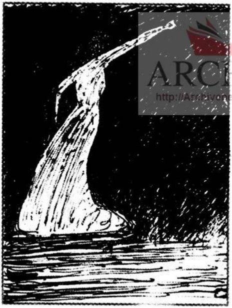
وقد كان من أهم ما أنتجت هذه المدرسة إعادة اكتشاف الكثير من الأعمال الأدبية التى نُشرت ونُسيت لأن النقاد تجاهلوها، أو لم تُنشر بتاتًا. قصص مثل «ورق الحائط الأصفر» **لتشارلوت بركنز جلمان**، ورواية «**ريكا ديفس**» الحياة فى الطواحين الحديدية» كانت أعمالاً أدبية راقية بالفعل، ووزعت كثيرًا بعد طرحها فى الأسواق. ثم بدأ البحث عن مميزات خاصة تجمع بين الأعمال التى تنتمى إلى ما اصطُلح على تسميته «الأدب النسائى»، على أساس أن هذه النصوص قد تكون تراثًا أدبيًا مضادًا لما كتبه الرجال. وهكذا قدمت **وندى كبلان** عام ١٩٧٥ كتاب «**الوعى المؤنث فى الرواية البريطانية**» حيث حللت وعى البطلات كأحد الأساليب الروائية التى استخدمتها الكاتبات لخلق شخصية المرأة. تقول **كابلان**: «لا أعتبر الوعى النسائى فى الرواية مجرد رؤية المرأة لنفسها، أو إحساس خاص يشيع بين كاتبات الرواية. ما يهمنى هو هذا الوعى

كوسيلة بلاغية تستخدمها الكاتبات: أسلوبًا لخلق شخصية المرأة في العمل الأدبي»[8]. هذا التحليل المبتكر، الذي جمع بين شخصية المرأة وبنية العمل الأدبي، أثار ضجة كبيرة في الجامعات، وظهرت بعده دراسات كثيرة سارت على نفس الطريق. **شو والتر** مثلاً، في كتاب «**أدبهن**» لاحظت أن المرأة التي حرمت من حق المشاركة في الحوار لأعوام طويلة ستجد مصدرًا للقوة في كتابة العمل الأدبي الذي سيسمح لها «بالتعبير عن النفس المؤنثة في مجتمع يحكمه ويتحكم فيه الرجال». هي كذلك تعتقد أن للنساء تراثًا خاصًا بهن في إطار الحضارة الإنسانية، وإن أعمالهن الأدبية لذلك ستحتوي على ميزات خاصة بها: «قيم، تقاليد، تجارب وسلوك مختلف يتجسد على مستوى الفرد المؤنث»[9].

ثم ظهرت في عام ١٩٧٩ واحدة من أهم الدراسات النقدية التي بحثت عن هذه الميزات، وهي «**المرأة المجنونة في القبو**» **لساندرا جلبرت وسوزان جابار**، ذلك الكتاب الذي نجح بالفعل في العثور على رمز أساسي يتكرر في أعمال الأديبات البريطانيات المعروفات طوال القرن التاسع عشر. ذلك الرمز هو المرأة العصابية التي تتصرف بعنف مجنون وتؤذي البطل ويقضى عليها في نهاية العمل. في رواية «**چين أير**» **لتشارلوت برونتي** مثلاً، حللت الباحثتان شخصية «برثا» - الزوجة الأولى لبطل الرواية التي يحبسها زوجها في القبو خوفًا من عنفها - ولكنها تخرج في المساء وتتجول في المنزل وتحاول الاعتداء على زوجها وزوجته الثانية. وهما تؤمنان بأن هذه الشخصية تعبّر عن وتجسّد في العمل الأدبي غضب الأديبة المكبوت ضد المجتمع الرجولي في حياتها. أما القضاء عليها، فهو دلالة على رغبة الكاتبة في التحرر من ذلك الغضب: أي أنه أسلوب علاج. وهكذا تموت «برثا» في نهاية المطاف بعد أن تحرق القصر الذي عاش زوجها فيه، وتصيبه بالعمى في إحدى عينيه[10]. مثل هذه الدراسات كانت مفيدة للنساء لأن الأديبة الشابة أدركت أن هنالك تراثًا نسائيًا يمكن لها الاطلاع عليه والعمل في مجاله، بالإضافة للتراث الذكوري التقليدي.

ولكن هذه الدراسات نجحت فيما هو أكثر من كشف ميزات خاصة بالأدب النسائي، لأنها أظهرت كذلك تحيز مناهج النقد التقليدية للرجل على حساب المرأة. لاحظت الناقدات الجديدات مثلاً أن المجتمع يفرض على المرأة الحياة في مساحة تعتبر غير مهمة، وقضاء حاجات يعتبرها الرجال جانبية حسب تقسيم وتقييم الوظائف في المجتمع، اهتمامات المرأة التقليدية في حياتها اليومية، مثل العلاقات الاجتماعية، الارتباط مع الصديقات، الخطوبة والزواج والإنجاب، وعالم المطبخ، هذه المواضيع التي كتبت عنها أديبات مثل **چين أوستن** لأنهن عرفنها وعشنها، ربما كانت سببًا في عدم اهتمام النقاد من الرجال بهذه الكتابات. كما تلاحظ **مينا باليم**: «الأساليب التي استُخدمت لتقييم الأعمال الأدبية كانت منحازة للرجل، فضلت الباخرة على جلسة الخياطة. مع أنني أدعي العظمة للكثير من الأعمال النسائية، إلا أنني أعرف أن جلها تستحق القراءة بشيء من الجدية. وربما أن الوقت للتساؤل عما يجعلنا نعتبر عملاً أدبيًا معينًا عظيمًا»[11]. طرح مثل هذه الأسئلة الهامة كان شيئًا جديدًا على التقليديين من النقاد الذين اضطروا الآن لذكر الأسباب التي جعلتهم يعتبرون عملاً ما خالدًا، يستحق أن يطلع عليه التلاميذ، وآخر عابرًا، لا يجتاز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

امرأة راقصة ـ للفنان طاغور

اختبار الزمان والتقييم الأكاديمي. وكانت هناك أسئلة تُطرح على كل اختيار، مراجعةً أسبابه وجذوره، مطالبةً بتغيير فى القيم النقدية والاجتماعية ككل إذا كان الخيار متحيزًا. بل إنه يمكن القول بأن الناقدات الجديدات سعين «لتسجيل إمكانيات جديدة فى تاريخ أدبى حديث»، بحيث تكون المرأة جزءًا من هذا التاريخ[١٢].

أثرت المدرسة الأمريكية على الجامعة كثيرًا، ولا يزال تأثيرها واضحًا حتى هذه اللحظة. فهاتيك الناقدات لم يقدمن قراءة جديدة لرواية، أو تحليلاً جديدًا لمذهب واحد، بل شملت كتاباتهن نظريات الأدب بشكل عام. وقد طرحت الناقدة **أنيت كلدوفى** عام ١٩٨٠ ثلاث نقاط أساسية يمكن الاعتماد عليها فى تدريس الأدب فى الجامعات بطريقة نسائية جديدة. وهذه الأسس هى:

١ ـ ترى الناقدات الجديدات أن تاريخ الأدب (وتاريخية العمل الأدبى) إنما هى قصة لا حقيقة ثابتة؛ وسبب هذه الرؤية هو أن ما نعتبره الأعمال الخالدة التى يتم تدريسها مرارًا وتكرارًا فى الجامعات على أساس أنها تشكل التراث الأدبى، إنما هى أعمال تم اختيارها من بين غيرها، ولأسباب تعكس فى أحيان كثيرة ظروفًا اجتماعية واقتصادية تبقى خارج العمل الأدبى المختار. فهنالك تراث آخر ـ لأديبات كثيرات وخاصة أولئك اللواتى ينتمين لأقليات ـ وهو ما يمكن ويجب أن يكون جزءًا من تاريخ الأدب، وإن بقى هذا حتى هذه الساعة طموحًا بعيد المنال. مايسمى بتاريخ الأدب إذن قصة، لأنه يترك فى الخارج الكثير مما يجب أن يكون جزءًا من هذا التاريخ.

٢ ـ تحليل العمل الأدبى ـ الوسائل الشائعة فى تفسيره وتعليل ما يدور به من أحداث ـ تعتمد على قيم ومبادئ يتعلمها المرء من الوسط الذى يحيا فيه. الأساليب النقدية تبقى دائمًا متحيزة لطبقة وجنس ونظام على حساب آخر. التفسير إذن ليس عملية محايدة موضوعية، بل تعكس تناقضات وصراعات اقتصادية ونفسية وجنسية. وهكذا لا يمكن القول بأن هناك طريقة واحدة صحيحة لتحليل العمل الأدبى، بل وجهات نظر وعقائد وتوقعات مختلفة يجلبها النقاد معهم حين يقراونه. والناقد الأفضل هو من يدرك هذه الحقيقة ويعرف الحدود التى يمكن أن يصل لها العمل النقدى ولا يمكن له تجاوزها، ما يستطيع الخوض فيه وما لا يمكن له رؤيته. ومن مميزات مدرسة النقد النسائية الأمريكية أنها تعترف باهتماماتها وميولها، ولا تدعى الموضوعية المحايدة.

٣ ـ لأن القواعد التى يعتمد عليها النقاد دائمة التغير مع مرور الزمان، لابد لناقد من مراجعة هذه القواعد بين حين وآخر، متخلصًا مما فيها من أفكار خاطئة عفى عليها الزمن، ونظريات متحيزة تعكس نظم القوة الاجتماعية. ونتيجة مثل هذا التحليل للذات هى أن الرجل كقارئ وناقد يمكن له أن يستمتع ويستفيد من قراءة ما تكتبه النساء، بقدر ما استفادت النساء من قراءة أدب الرجال لسنوات طويلة[١٣].

هذه النظريات الثلاث الأساسية تعطى المدرسة الأمريكية الكثير من حيويتها: فالمدرسة تنتمى لعصر الحداثة لإيمانها بالتعددية الفكرية، ونسبية الحقيقة والتاريخ. ولكن هذه المدرسة تختلف كثيرًا عن غيرها من المدارس لأنها تدعو لثورة إنسانية اجتماعية، ولمبادئ العدالة التى يوافق أكثر المثقفين فى عصرنا عليها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المدرسة الفرنسية:

ضعفت المدرسة الأمريكية فى الثمانينيات لعدة أسباب، كان منها: سعى أفرادها للوصول لقانون العمل الإيجابى Afirmative Action الذى ضمن للنساء اللواتى ما كن دائمًا متمرسات مثل الرجال، وظائف قيادية فى الجامعات، أحيانًا بدون استحقاق. أدرك البعض سريعًا أن تقوية المرأة عن طريق دفعها لاحتلال نصف الوظائف لتحقيق مساواة رقمية فكرة غير ناضجة أو عملية، وأن لفرضها على الجامعات عن طريق التهديد بقطع معونات الحكومة الفيدرالية - وهو ما حدث بالفعل - أضرار وخيمة كان أهمها إضعاف مستوى التعليم الجامعى للجنسين. وقد حدث كذلك أن بعض المنتميات للمدرسة سعين لمحاربة الأفلام الفاحشة التى يعتبرها الشعب الأمريكى جزءًا من حرية التعبير المطلقة الضرورية لمجتمع ديموقراطى، وهذا التعدى جعل الكثيرات يخشين أن تتحول الحركة إلى نظام رقابة صارم يتحكم بما تنتجه السينما وتخطه أقلام الأدباء أخيرًا. قامت بعض الكاتبات، مثل **اندريا دوركن**، بانتقاد الرجال بطريقة فجة عنيفة، وكان لتطرف البعض آثار وخيمة على الكل لأن صورة المشروع تشوهت فى عيون الناس العاديين الذين ظل أغلبهم يؤمن بضرورة تعايش الجنسين سويًا بطريقة تضمن حقوق الجميع، لهذه الأسباب وغيرها ضعفت سطوة المدرسة الأمريكية منذ أواخر الثمانينيات بين المثقفات، وبدأت تحل محلها شيئًا فشيئًا مبادئ المدرسة الفرنسية التى قدمت وجهات نظر مختلفة للغاية عن المجتمع الرجولى ودور المرأة فيه.

اهتمامات المدرسة الأمريكية التى سبق لنا ذكرها، مثل جنس الكاتب، مصير الشخصيات فى الرواية، طريقة رسم شخصية المرأة وما قيل عنها، هذه الاهتمامات ابتعدت عنها المدرسة الفرنسية: فالكاتب حسب رؤية هؤلاء المفكرات ميت، بمعنى أنه لا توجد علاقة تربطه بعمله الأدبى سوى ظهور عواطف مبهمة مكبوتة فى لاوعيه الجنسى والاجتماعى عبر الصفحات التى يكتبها. أما الشخصية التى نراها فى العمل الأدبى، فما هى سوى اسم يرمز لعدة أنظمة اجتماعية واقتصادية ونفسية متصارعة. و حتى الإطار الجنسى، أى كون الشخصية رجلاً أو امرأة، تم إضعافه على أساس أن الشخصية الجنسية هى عبارة عن رؤية نفسية معينة للجسد، لا علاقة لها بالجسد الفعلى. وهكذا تقول بعض الكاتبات الفرنسيات فى مقالة مهمة:

> لن أكون رجلاً أو امرأة حسب ما يعنيه هذا فى اللحظة الحاضرة: سأكون إنسانًا فى جسد امرأة(١٤).

سبب هذا الرفض للجنسين هو أن العلاقة بينهما فى اللحظة الحاضرة إنما هى علاقة اجتماعية فُرضت عليهما وضارة بكليهما. تقول **هيلين سكسو** فى إطار شرحها لهذه النقطة:

> أساس كل الأقطاب التى تنظم الحضارة هو ضعف المرأة: الرجل/ المرأة يعنى تلقائيًا: الأقوى/ الأضعف، الأحسن/ الأسوأ، يعنى أعلى/ أسفل، يعنى الطبيعة/ التاريخ، التحول/ الثبات. حقيقة كل نظرية اجتماعية وأساسها، الأنظمة السائدة كلها، الفن، الأسرة، اللغة، كلها مبنية على أساس فكرة: الرجل والمرأة، وعلاقتهما ينظمها القطبان الإيجابى والسلبى(١٥).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا كله يعنى أن الذكورة والأنوثة فى وضع المجتمع الحالى إنما هى أدوار اجتماعية تفرض على الأفراد، وأنه لابد من التحرر من سطوتهما بشكل ما.

هنالك كذلك فيما تقوله **سكسو** نقد واضح لفكرة أن الأدب يختلف بشكل ما عن غيره من أقسام الحضارة الإنسانية. تعريف الرواية ذاته كحبكة قصصية وإعطائها فى ذات الآن نوعًا خاصًا من المصداقية كصورة واقعية للمجتمع يكادان يختفيان من دراسات الكاتبات الفرنسيات اللواتى وضعن روايات **جويس** و**دستوفسكى** بجوار أعمال **افلاطون** و**هيجل** و**فرويد** و**لاكان** و**دردا**، وهم بعض المفكرين الذين اعتمدت هذه الجماعة على أفكارهم وانتقدتها. وقد جمعت الكاتبات الأعمال الأدبية والفلسفية بهذه الطريقة لإيمانهن بأنها جميعًا تعتمد على نفس الأسس وتمتلك ذات القيمة كتعليق على أوضاع المجتمع وتحليل لها. بل إن المجموعة الفرنسية لم تنتج حتى عام ١٩٨٩ سوى ثلاثة كتب يمكن اعتبارها أعمالاً نقدية تقليدية تدرس الأدب الروائى والشعر. وفى هذه الكتب الثلاثة، كان هناك محاولة واضحة للابتعاد عن قدح الرجل بسبب جنسه البايولوجى، وسعى مماثل للتحرر من رؤية المرأة كطبقة مضطهدة يستغلها الرجال اقتصاديًا. كما تقول **كريستين ديفى**:

> نحن نؤمن بأن المجتمع، بغض النظر عن رأسماليته أو اشتراكيته، لن يتجاوب مع طموحات النساء.. ولو هاجمنا الرجال على أساس أنهم يقفون ضد تقدمنا، سنقف فى طريق تحقيق آمال النساء فى الآن ذاته[١٦]..

هنا نرى بوضوح يأس الحركة الفرنسية من الفكر اليسارى الذى استفادت منه المؤمنات بالمدرسة الأمريكية. وهن فى الآن ذاته يرفضن التقسيم التقليدى لصفات الرجال والنساء، مقدمات تعريفات جديدة للجنسين والعلاقات بينهما.

بالرغم من اختلافات كثيرة وخلافات حادة بين أعضاء الجماعة الفرنسية، إلا أن هنالك إطارًا عامًا يجمعهن، وهو يتكون أساسًا من طريقة خاصة فى القراءة، وهى ما يسمى قراءة مظاهر الحارة كأعراض Symptomatic Readings وفكرة كتابة المؤنث أوكتابة الجسد L'ecriture Femininne والفكرتان تكملان بعضهما البعض، وجذورهما ترجع إلى كتابات سيجموند **فرويد** وتلميذه **جاك لاكان**. ففى أواخر القرن التاسع عشر، قدم **فرويد** كتاب «**دراسات عن العُصاب**»، وهو مرض شاع بين النساء آنذاك، وطرح نظرية أن المريضة قد تعرضت فى طفولتها لاعتداء جنسى ما، استطاعت الحديث عنه، ولذلك ستقوم أعراض المرض بالتعبير عما حل بها عن طريق تجسيد الألم النفسى الذى تحس به. ومع أن **فرويد** فيما بعد أنكر ضرورة وقوع الاعتداء الجنسى، بقيت فكرة أن أعراض العُصاب إنما هى محاولة لقول ما لا يمكن للفتاة فى مجتمعها الكابت الإفصاح عنه. فى عام ١٩٥٣، عرف **جاك لاكان**، العالم النفسى الفرنسى الأكثر تأثيرًا على الجماعة، هذه الأعراض بالشكل التالى:

> العارض إنما هو علامة تدل على معنى مكبوت من وعى الفرد، رمز مكتوب على تراب الجسد. وهو يشبه اللغة الرمزية فى غموضه، ولكنه كذلك حوار كامل مسجل فى اللاوعى لأنه يحتوى على إدراك بالمخاطب

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

فى شفرته السرية. عن طريق حل هذه الشفرة، عرف **فرويد** لغة الرموز، التى لا تزال تحيا فى معاناة الإنسان المعاصر[17].

الفكرة الأساسية هنا هى أن لعارض المرض شفرة خاصة: فهو يحتوى فى الآن ذاته على قوة كابتة تنبع من «الآخر» - وهو مصطلح يرمز لمن يمثل المجتمع - وعلى الرغبة التى لا يمكن البوح بها بسبب الخوف منه. فى السبعينيات، حين قدم **لاكان** تحليله المشهور لوضع المرأة - قال بصراحة إن «الأنوثة إنما هى عارض مرض» كذلك، لأن المرأة حين تتحدث ستستخدم الجانب المذكر من وعيها بينما يبقى الجانب المؤنث مكبوتًا صامتًا. ومن هنا بدأ التساؤل عن إمكانية الكاتبة المؤنثة، وإن بقيت هذه النظرية مرتبطة بفكرة عارض المرض: وهكذا يشترك كل الدعاة لفكرة الكتابة المؤنثة فى اعتقاد أنها تحدث كعارض مرضى لأنها تجد دائمًا فى داخلها ذلك الصوت الرجولى - الآخر الذى يعيق مساعيها للتعبير عن النفس.

ثلاث كاتبات فرنسيات مشهورات وهن **جوليا كريستيفا وهيلين سكسو ولوسى اريجارى** قدمن نظريات جديدة وجريئة للكتابة المؤنثة، وسعين لتطبيقها فى مجالى الإنتاج النقدى والأدبى. وقد تكون أفضل طريقة لتعريف القارئ بمبادىء المدرسة الفرنسية ذكر بعض ما قالته هؤلاء الكاتبات عن الكتابة المؤنثة:

١ - **جوليا كريستيفا**: فى كتبها المختلفة، وخاصة فى دراستها التى حازت بها على دراسة الدكتوراه، **الثورة فى لغة الشعر**، تتحدث هذه الكاتبة عن لغتين واحدة منهما يسيطر عليها المعنى ويتحكم بها المتحدث كليًا فى سعيه لإيصال المعنى المرام للقارئ. وهذه لغة السيطرة والقوة والرجولة، التى يتعلمها الطفل من الأب ويراها فى الكتب المقدسة والنصوص العلمية والسياسية. أما اللغة الأخرى، فتضعف فيها سيطرة المعنى على الكلمة، وهى اللغة التى يستمع لها الطفل بينما تهدهده الأم قبل النوم، ثم تتحول فيما بعد إلى موسيقى الشعر، البحور المختلفة، النغم والقافية.

تعتقد **كريستيفا** أن جذور هذه اللغة ترجع إلى حنين الطفل للأم كنتيجة لانفصاله عنها بعد نموه وانتمائه أكثر فأكثر إلى عالم الأب. فى مقال حديث نسبيًا «المخيلة الكئيبة»، تتحدث **كريستيفا** عن بعض الكلمات الغامضة فى قصائد **جيرار دى نرفال**، كمحاولة «للإشارة» إلى الأم الغائبة، وعن تلك القصائد الجميلة كبديل غير كاف للتعويض عما يفتقده من حنانها[18]. هذه اللغة التى تتكون من كلمات مبهمة المعانى، استعارات غريبة، وأنغام ترى **كريستيفا** أنها لغة مؤنثة. وهى تقول فى مقابلة صحفية هامة:

> لو كان للمرأة دور تلعبه فى هذا المسار، فهو دور النقض: ارفضى كل شىء محدود، واضح، يطغى عليه المعنى، فى حالة المجتمع الحالية. هذا الاتجاه يضع المرأة فى جانب تدمير القيم الاجتماعية: مع اللحظات الثورية. ولكن النساء عادة يتقهقرن بسرعة ويرجعن إلى الجانب الآخر، حيث تقف قوى المجتمع الرمزية[19].

ترى **كريستيفا** إذن أن دور الكتابة المؤنثة هو الحركة الثانية أو الرفض فى الديالكتك التاريخى كما يرسمه **هيجل**. وهذا الرفض للمعانى الاجتماعية والقيم الأخلاقية السائدة يتم التعبير عنه عبر لغة مبهمة، تتكون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحيانًا من حروف بلا معنى أو كلمات متعددة المعانى، أو جمل غير كاملة.

بالرغم من أهمية نظريات **كريستيفا** وشهرتها، من الصعب تقبل فكرة إن ما تتحدث عنه إنما هو كتابة مؤنثة بالفعل. فحجر الأساس فى نظريتها، أى علاقة الأم بالطفل، تظل تعبر عن عقدة **أوديب** التى تساهم عادة فى خلق شخصية الرجل، لا المرأة. ولذلك نراها تنجح دائمًا فى العثور على عدد كبير من كتاب «الافانت جارد» مثل **ولتريمونت وميلارمى وجويس وارترود** الذين ستكون لنظرياتها فائدة كبيرة فى شرح أعمالهم الغامضة. ولكن أفكارها أقل نجاحًا فى تحليل كتابات المرأة، وهكذا نراها تعترف بأن النساء عادة يرجعن إلى صف القوة الرمزية، أى أن نظرياتها لا تستطيع التعامل مع أعمالهن بذات القوة والنجاح.

١ - **هيلين سكسو**: تقول سكسو: «اكتبى، فلابد أن يسمع العالم ما يريد جسدك أن يقوله»(٢٠).

وهى ترى أن لكتابة الجسد هدفين أساسيين: فأولاً، على مستوى الفرد، «ستستطيع المرأة عن طريق الكتابة الرجوع لجسدها الذى صودر منها»(٢١). عن طريق الكتابة عنه، ستضحى العودة للجسد ممكنة لأن الكتابة ستحررها من الكبت والجهل والخوف واحتقار ما هو مؤنث. الكتابة ستجعلها أقوى، وتعدها بهذه الطريقة للصراع مع الرجال الذين يريدون لها أن تبقى فى مكانها صامتة. أما الهدف الثانى للكتابة، فهو «انتهاز الفرصة للحديث، ولدخول التاريخ الذى بُنى على أساس قمعها»(٢٢). كتابة الجسد ستظهر ما بقى مكبوتًا، محرمًا، أى صوت المرأة. إنها ستسمح للنصف الصامت الخفى من المجتمع بدخول الحضارة والتاريخ وتغييرهما.

ولكن، ما الذى ستقوله هذه الكتابة من جديد لم يقل من قبل وماهى أهميته؟ تعتقد **سكسو** أن للمرأة غرائز مختلفة عما يملكه الرجل، ومنها غريزة الخلق وجلب الكائن الحى للدنيا. وهذه الغرائز بالطبع ستميزها بصفات نفسية واقتصاد روحى وجسدى مغايرين للرجل. وهكذا تقول إن للمرأة اقتصادًا جسديًا خاصًا، يتميز بالسيولة التى تعنى التدفق فى العطاء، بدون أخذ الضعف فى المقابل:

كيف تعطى المرأة، وما هو تعاملها مع التوفير والتبذير، الحياة والموت؟ هى تعطى - وبأيدٍ مفتوحة - نفسها، تعطى الفرح والسعادة، ترفع قيمة الرجل فى عين نفسه. ولكنها لا تحاول أن تسترجع ما قدمته. هى قادرة على الابتعاد عن نفسها، تستطيع أن تنهمر وتنقذف بعيدًا، ذاهبة إلى الآخر. فهى لا تخشى التطرف، لا تعيش فقط من أجل النهاية والهدف، هى اقصى بعد ممكن للكيان. فى هذه الفقرة، نرى تصورًا جيدًا للمرأة، فهى قادرة على العطاء، ولا تخشى الخسارة مثل الرجل الذى يقدم ليربح. أما فى الكتابة فما ستكسبه المرأة سيكون مقاربًا لطبيعتها الجسدية، أكثر انفتاحًا على الدنيا، أكثر قدرة على العطاء. **سكسو** تصف هذه الكتابة بأنها لا تمضى على خط مستقيم، بل تتدفق وتنهمر إلى الخارج ، لا تعيش فقط من أجل النهاية الهدف، هى اقصى بعد ممكن للكيان(٢٣).

هى ترى أن الكتابة النسائية ستقدم منهجًا جديدًا للحياة، مبنيًا على الأخذ والعطاء، لا التقديم فحسب.

أما المثال الأكثر شهرة الذى تقدمه عن كتابة الجسد، فهو شخصية **كليوباترا** ملكة مصر العظيمة كما رسمها **وليام شكسبير**، هذه الشخصية الشرقية التى ناقضت نساء الغرب فى ذلك العصر بحريتها وشجاعتها. تقول **سكسو** عنها: «إنها تبذير، بذخ وعطاء». «إنها تثبت حقيقة أن التقديم يقدم الكثير للمقدم». وحتى ساعة موتها، حين تمتص الثعابين دمها، تظل **كليوباترا** تهب من نفسها للآخرين. هذا العطاء الأمومى، القاتل أحيانًا، حسب اعتقاد **سكسو** هو ميزة جسد المرأة وكتابتها الأساسية.

مع أن **سكسو** أثرت كثيرًا على جيل جديد من الكاتبات، إلا أن فكرتها الأساسية عن كتابة الجسد تعرضت مؤخرًا للكثير من النقد من قبل ناقدات فرنسيات أخريات:

> الحديث عن لغة جسدية غير مفيد لأنه يتجاهل حقيقة وقوة الوسيط الاجتماعى الذى يكبت أجسادنا جميعًا(٢٤).

ARCHIVE http://Archivebeta

ومن الممكن بالفعل انتقاد **سكسو** لتصورها أن مجرد كون الجسد المؤنث قادرًا على الخلق بايولوجيًا كاف لجعل شخصيتها معطاء كذلك، وكأن المجتمع لا يمارس أى دور فى صياغة وعى الفرد، وفى هذا التصور يتجسد اتهام الكاتبات الفرنسيات بالأصولية التى سبق لنا ذكرها.

٣ - لوس ايريجارى:

ايريجارى هى الكاتبة الثالثة التى حللت فكرة كتابة الجسد، وقدمت نظرية جديدة هامة فى هذا المجال. وقد سعت جاهدة للابتعاد عن أفكار **كريستيفا** التى تعتقد أنها صورت كلمات المرأة كهذيان أو كلام بدون معنى، وعن نظريات **سكسو** كذلك، لأن الأخيرة عادت بالمرأة إلى الصورة التقليدية للأم التى تضحى، العشيقة التى تخسر حياتها فى سبيل الحب. **ايريجارى** من ناحية أخرى فضلت الاعتماد على منهج استقته من المسرح، ورسمت كتابة المرأة وحديثها كنوع من التمثيل المسرحى، دور اجتماعى مفروض عليها تمثله بطريقة ساخرة حتى تدرك بقية النسوة والرجال إنه ليس دورًا طبيعيًا بل اجتماعيًا مفروضًا عليها. كما تقول **ايريجارى** فى الفقرة التالية، الأنوثة مسرحية:

> هناك فى المرحلة الحالية طريق واحد فقط، ذلك الذى عُين للمؤنث، وهو محاكاة الدور المسمى أنثوى. يتوجب على المرأة لعب هذا الدور، مدركة أنه دور، مما يعنى تحويل نوع من الخضوع إلى تأكيد للمرأة، والبداية فى تغيير هذا الدور. وهذه هى الإمكانية الوحيدة، لأن رفض الدور الأنثوى تمامًا يعنى أن المرأة ستتحدث وتتصرف كرجل، وتفقد خصوصيتها كجنس.
>
> اللعب بالأنوثة التقليدية بهذه الطريقة سيسمح للمرأة بالاحتفاظ بمكانها التقليدى فى المجتمع، ولكن بدون أن تتقلص شخصيتها لهذا المستوى. إنها تعنى تسليم نفسها لأفكار عنها خلقها الرجل، ولكن بطريقة توضح ما بقى خفيًا حتى الآن، وهو الدور الأنثوى السرى فى اللغة(٢٥).

تعتقد **ايريجارى** أن المرأة تكتب جسدها عن طريق التمثيل: فهى تلعب الدور المؤنث، ولكن بدون أن يغمرها الدور كليًا، لأن جزءًا من وعيها سيشاهدها وهى تلعب هذا الدور حتى تستطيع الخروج منه. وهذه النظرية تقوم

ايريجارى بتطبيقها فى دراستها المسماة **مراة المراة الأخرى** التى نالت بها شهادة الدكتوراه. هنا تقوم الكاتبة بتحليل عدة نصوص كتبها **أفلاطون**، **وبلوتاينوس**، **وفرويد**، وغيرهم. وفى كل نص، نراها تنقل كلماته جملة جملة، وتعلق عليها، راسمة نفسها بهذه الطريقة كأنثى تقليدية تعتمد على نصوص الرجال فيما تقوله. ولكن كلماتها فى واقع الأمر تقلب الكثير مما يقوله هولاء المفكرون رأسًا على عقب، كاشفة ما لا يستطيع **فرويد** قوله عن المراة طورًا، وموضحة طريقة التفكير الرجولية التى يجسدها فكر **أفلاطون** فى حين آخر.

نظرية **ايريجارى** بالفعل قد تكون أكثر فائدة من سابقتها لأنها تبتعد عن الجسد، وتتجه نحو نظام القوة الاجتماعية التى تقوم بكشف سطوته على اللغة كأهم وسائل الرجل لاضطهاد المراة. منتقدو هذه الكاتبة عادة يتهمونها بأنها تبقى مؤمنة بفكرة أن الأنوثة عارض مرضى، وبأنها تعتمد على أفكار الرجال فى ما تكتبه.

للمدرسة الفرنسية أنصارها، وهى الآن فى أوج شهرتها فى الجامعات الأمريكية. إلا أن المتوقع هو أن تضعف هناك كما ضعفت مؤخرًا فى فرنسا: فالخلافات الدائمة بين أفرادها، ومدى صعوبة اللغة التى يستخدمنها، واعتمادهن على أفكار رجال مثل **فرويد** **ولاكان** أكثر من اللازم، كل هذه العوامل تنخر فى صميمها.

الخلاف بين المدرستين لم يحل بعد، وما زال لكل منهما أنصارها ومعارضوها. وقد احتدت الصدامات أحيانًا بين أفرادهما لدرجة الذم الشخصى، مما أضعف من مصداقية كليهما. ولكن هذا الخلاف كان مفيدًا بشكل عام لأنه بالنسبة للمؤمنات بكلتا النظريتين، سمح بتقديم وجهة نظر جديدة مخالفة، مما منع كليهما من التطرف والاعتقاد بأن وجهة نظر واحدة فحسب هى أقصى حدود الممكن. وقد استفادت القارئات لإنتاج كلتا المجموعتين كذلك من معرفة وسائل مختلفة للتحليل النقدى والتصرف فى الحياة العلمية اليومية، مما أعطاهن نوعًا من المرونة، وهذا لم يكن ممكنًا بفكر واحد يتفق عليه الجميع. وربما يكون أهم ما حدث مؤخرًا هو ظهور كاتبات غربيات جديدات اطلعن على ما كتبته ناقدات من كلتى المدرستين، وأخذن من كل منها ما يرونه مفيدًا. الفكرة الفرنسية الأساسية عن صعوبة الحديث المؤنث مثلاً طبقتها **ليزا جاردين** على وضع المدرسات فى الجامعات الأمريكية، مما أعطى للنظرية بعدًا عمليًا واقعيًا. أما **تريسا دلورس**، فقد حاولت تحليل مدى أهمية الدور الذى يلعبه الجسد المؤنث فى الأدب والسينما الرجوليين، وقارنت هذا بما تكتبه المراة فى الأدب النسائى وأخرجته مخرجات السينما. ومن الضرورى لنا فى العالم العربى كذلك الإطلاع على كلّى الفكرين، وأخذ ما يفيد المراة الشرقية من كليهما، بدلاً من تطبيق هذه النظريات على ظواهر اجتماعية شرقية بدون ملاحظة أن الأسس التى بُنيتا عليها، والظروف التى ساهمت فى نموهما، تختلف كثيرًا عن نظرياتنا السائدة وظروفنا فى الماضى والحاضر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

١ - اترجم بنفسي كل النصوص الأجنبية التي اذكرها في هذا المقال لأن اكثرها لم يترجم للعربية بعد.
Mary Wollstonecraft, **AVindication of The Rights of Women**. in **The Norton Anthology of English Literature**. Volume 2 Ed. M. H. Abraham. (New York: Norton, 1987). p. 113.
Virginia Woolf. **ARoom of One's Own**. New York: Harcourt, 1957. 102.

٢ - Lisa Jardine, "The Politics of Impenetrability". **Between Femenism and Psychoanalysis**. Ed. Teresa Brenon. New York: Routgedge, 1989. p. 36.

٣ -

٤ - Rosi Braidotti, "The Politics of Ontological Difference". **Between Femenism and Psychoanalysis**. p. 61.

٥ - Marx, K. & Englles, F. **The German Ideolog** (London: Lawrence& Wishart, 1970). p. 39.

٦ - Mary Ellmann, **Thinking About Women**. (New York: Routledge, 1989). p. 61.

٧ - Clifford Greetz, "Ideology As ACultural System" **The Interpretation of Cultures: Seleted Esssays"**. (Nwe York: Basic/ books, 1973). p. 235.

٨ - Kaplan, Sydney, **Feminine Consciousness in the Modern Novel**. (Urbana: University of Illinois Press, 1975). p. 3.

٩ - Showwalter, Ellainna, **A Literature of Their Own**. (Princton: Princton University Press, 1975).

١٠ - Susan Gubar & Sandra Gilbert. **The Mad Woman in The Attic**. (New York: Yale, 1977).

١١ - Baym, Nina. **Woman's Fiction: A Guide to Novels by and About Women, 1820 1870.** (Ithaca: Cornell, 1978. pp. 14- 15.

١٢ - Showwalter, p. 36.

١٣ - Kolodeny, A. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politices of Feminist Literary Criticism". **Crical thory Since 1965**. Ed. Hazard Adams. (New York: Harcourt, 1986).

١٤ - "Manifesto of Radical **New French Femininsts** (New York: Norton 1992). p. 53.

١٥ - Cixous, Helene, "Les Sexe Ou La Tete?" **Les Cashiers du Grif**. no. 13 (1976). p. 7.

١٦ - **New French Feminnism.** p. 115.

١٧ - Lacan, Jacques. "The Function and Field of Speech in the Field of Psychoanaysis:. New York: Norton, 1984. p. 53.

١٨ - Kristeva, J. :On Melancholic Imagination: **Postmodernism and Continental Philosophy**. Eds. Hugh Sigverman, Donn Welton. (New York: State University of New York, 1988). p. 7.

١٩ - Oscillation du pouvoir ou refus".Tel Quel. Summer 1974, p. 66.

٢٠ - Cixous, Helen. "Laugh of the Medusa:. Critical Theppry Since 1965. p. 312.

٢١ - Ibid. 313.

٢٢ - **The Newlly Born Women**. (Mineapolis: University of Minnesota press, 19775). p. 129.

٢٣ - Ibid. 86 - 87.

٢٤ - "Manifesto of Radical Feminsts" New French Feminisms (New York: Norton, 1992). p. 53.

٢٥ - Luce Irigaray. This Sex Which Not One. (New York: Cornell, 1985). p. 76.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمل دنقل

وَرَاءكَ نَخْلَةٌ تلهو بِوحْدتِها طيورُ البيدِ مُلقاةٌ وَرَاءكَ كالْغبارِ يَقُضُّ مضْجعَهُ امْتدادُ الْكونِ لامرأةٍ بِلا خصْرٍ وَلا جيدِ.

وأنتَ تحبُّ نَخْلاتٍ كثيراتٍ،

ولكنَّ الْصحارى تقصِفُ الأشْواقَ بِالدمِ والْمواعيدِ.

وأنتَ تجرُّكَ الْعرباتُ منشطراً إلى نصفينِ.

لا وتَرٌ يُمزّقَ صمتكَ الْمُتناسِلَ الأوجاعْ..

ووراءكَ نخْلَةُ التاريخِ وَالأفكارِ وَالدَّمِ .. كَالْعناقيدِ

الّتى يَمْتَدُّ أطْفالٌ لِقَطْفِ لُعَابِها وَرُضا بِها..

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمل دنقل

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

يا أيُّما النَّخْلُ أسْتَجِبْ لِجَنُونِنا إنا بِلا قَمَرٍ وَلاَ حُلُمٍ وَلاَ عِيدٍ.
لَوِ أنْقَشَعَتْ أمامَكَ غَيْمَةٌ
هطل الرصـاصُ علي الْمفـازاتِ الْتى النخْلُ اسْتـوى فِيهـا علَى عَرْشٍ
تُدَجّجُهُ الْقَصِيدةُ بالْرعودِ
وَبِالْحِمَام يُبيدُ قِشْرتَهُ فَتأكُلُهُ ـ أمامكَ ـ عَائِلاَتُ الدودْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد الراوى

آجى

للصمت، فى هذا البيت، إيقاع يضغط على الأذن. أصوات الحارة تصل مكتومة عبر النافذة الخشبية المغلقة، وثمة شعاعات من ضوء الشمس تحاول أن تنفذ من النافذة لتحط فوق الأثاث الفقير، أو تفترش الأرض الكالحة، ورائحة الرطوبة تملأ الجو وتثير الشعور بالوحدة. وكانت آجى قد استسلمت للأشياء القديمة التى تحيط بها وانسحبت روحها إلى العالم القديم الذى أنا منه. أشعر بالألفة وأنا فى عالمها بين أشيائها، ولا ألاحظ زحف الزمن فوق وجهى ووجهها، رغم إنى أعرف نهايته. لا علاقة لى بالعمر الذى يتقدم بنا نحو النهاية، لكنى أرى الزمن وهو يزحف نحو الأبدية. النهاية محتومة ولا شىء بعدها. والأبدية مفتوحة وكل الاحتمالات بعدها. كثيرا ما كنت أرى الأشياء تتراقص أمام عينى، ليست الأشياء فقط، الناس والحيوان والنبات، فأقول فى نفسى: إنها تنمو إنها تسير عبر الزمن، والأحداث تأتى لنا فى المستقبل، فأى شىء ينتظرنا هناك؟

لا تفزعى منى يا آجى، إننى أحب الأشياء الصغيرة أيضا، التفاصيل اليومية التى نعيشها كل يوم والتى تستغرق كل وقتنا، إننى لا أستطيع الانفصال عن هذا العالم اليومى الذى قد يمنعنا من التفكير فى أشياء أخرى، قد يكون هذا رحمة بنا، ولكنها فرصة يا آجى لن تتاح لنا فى هذا الوجود، فرصة أن تعرفى من أين جئت، وإلى أين تذهبين، هل تتصورين إنك جئت إلى هذه الأرض لتقضى عمرك بين الأكل والشرب والنوم، قد يبدو ذلك كذلك، قد يبدو هذا حقيقة، لكن ما أسهل هذا، بل ما أمتعه. إنهم يأخذون الأمور من الزاوية السهلة من الرؤية البسيطة، المتناهية فى البساطة، أشياء ليست فى حاجة إلى عقل كعقولنا لنفعلها يستطيع أى كائن أن يفعلها دون تفكير.

أعرف أنى أضعك فى مـأزق، لكنى أعود وأقسم لك إنى أهتم بالأشياء الصغيرة، والصغيرة جدا، إن عالمنا الأرضى يتكون من هذه الأشياء الصغيرة، رغم أن الأشياء الكبيرة تحيطنا من كل جانب، إننا مجموعة كبيرة من الأشياء الصغيرة، لكن الأشياء الصغيرة تجعل رؤوسنا مدلاة إلى أسفل، بظهور منحنية، وعيون لا ترى إلا الأرض التى تنحصر بين سيقاننا، عاجزين عن النظر إلى أعلى، وكأن السماء سقف أزرق يجثم على حياتنا وهمومنا.

كنت وقتها صغيرا لا أفهم، إنما كنت أحتفظ بالصور والمشاهد التى أراها فى كل مكان. الآن أستطيع أن أفهمها وأن أفسرها، لقد تغيرت بعض الشىء، لكن الجوهر لم يتغير، والمعاناة ما زالت كما هى، بل هى قد ازدادت ثقلا.

اراهم كما رأيتهم فى صغرى، هياكل بشرية تزحف على أقدامها يرتدون زيا واحدا يميل إلى اللون الأزرق ملطخاً بالشحوم والهباب. كنت أراهم من شرفتى صباح كل يوم، وكنت مغرما برؤيتهم وكأن حلما مزعجا يعاودنى. ولا أعرف لماذا كان ينتابنى الخوف وأنا أراهم يزحفون فى الصباح بأقدامهم الضخمة ليأخذهم قطار طويل إلى حيث يعملون. كنت أقول فى نفسى: إنها الحياة هكذا إنها الحياة كما انطبعت الصورة فى ذهنى، وبعد سنوات قليلة كنت أقول: إنها لقمة العيش، إنها الحاجة، إنه الطعام، أن ناكل. كنت أقول لنفسى: متى سأكبر لا أشقى مثلهم، وكأن الشقاء هو الحياة، والحاجة هى الحياة، ولقمة العيش هى الحياة. إنهم يواصلون زحفهم المقدس فى خطى بطيئة تتسم بالإصرار والتشبث، التشبث بماذا؟ لم أعرف وقتها، لأن معنى توقف الزحف هو الضياع أو الموت. لا ينظرون إلى السماء أبدا، فهى لن تمطر عليهم مالا ولا خبزا، إنما هم يصرون على الزحف نحو القطار الطويل بعرباته الرمادية الكئيبة، كالتوابيت، ليأخذهم حيث يعملون، ويعودون من رحلتهم اكثر إجهادا وإنهاكا. يواصلون زحفهم اليومى، الأبدى، سواء كانت هناك أمطار أو رياح، ويعودون نحو بيوتهم أملين الراحة لأجسادهم المنهكة، يخترقون إليها شوارع تركلهم وحوارى تبتلعهم، سواء كانت فوقهم شمس حامية أو أمطار ورعود، ولا يوقفهم شىء، لأن فى التوقف موتا. لم يعودوا يأملون إلا فى قدرتهم على الزحف والتحرك والسير نحو القطار الكئيب، ولا يأملون إلا فى قدرتهم على العودة، ليريحوا أجسادهم الشقية استعدادا ليوم جديد، إنها الحياة.

وكانوا قد دفنوا أوهامهم وأحزانهم داخل صدورهم. لم يعد أحد منهم يحلم بالملك سوس الذى تناقصت زيارته لهم على مر الأيام والسنين. إذ لم يعد يزورهم كما كان يفعل من قبل، ولم يعودوا يسمعون وقع حوافر فرسه بالقرب من نوافذهم وأبوابهم، حتى انقطع عنهم تماما، تباعد، ونأى، ثم تلاشى مع الزمن، كان آخر عهدهم به عندما رأوا تابوته الحجرى العظيم يتسنم أحد التلال فى الطابية... وكأنه يعلن لهم موته، موته الأخير، فهو لم يعد نافعا لهم ولا حاميا، دفع بتابوته العظيم من باطن الأرض ليراه الجميع فلا يعودون إلى التفكير فيه، ولا فيما يمكن أن يقدمه لهم من طمأنينة وسلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن أهل تل القلزم كانوا يتذكرونه كل حقبة من السنين، كلما ضاقت بهم الحياة، وكلما ثقلت عليهم الأشياء الصغيرة، كانوا يتنسمون رائحته، وكانوا يحنون رؤوسهم إجلالا عندما يمرون بالطابية التى بدأت تتهدم وتقترب من الأرض. جن جنونهم ذات يوم عندما رأوا فى الصباح آثار حوافر فرس الملك سوس على الأرض، صرخوا ها هو الملك سوس قد عاد، إنها آثار حوافر الفرس التى يعرفونها جيدا، والتى كانوا يبحثون عنها كل صباح، إنها تختلف عما يعرفونه من حوافر الركائب الأخرى، إنها فرسه، وها هو الملك قد عاد إلينا، فهو عارف بحالنا. لكن هيهات، كان الملك سوس يعيش فى داخلهم، وكان قليلا ما يراود أحلامهم، ومنعتهم السلطة من أن يتحلقوا حول آثار الفرس المقدس، ابعدوهم وأنشأوا سياجا يفصل بينهم وبين آثار الفرس على الأرض، وقالوا لهم: هذه خرافات، ليس هناك إلا نحن، ماذا تريدون من الملك سوس الذى لن ينفعكم، لن يقدم لكم عونا، نحن تاريخكم وحاضركم، اصبروا أيها الفقراء المحتاجون المهمومون وسوف نسهل الحياة ونجعلها ميسورة.

اندثر الملك سوس يا أجى، وانمحى من نفوس أهل تل القلزم، وتحول إلى خرافة كما أرادت السلطة. ومن الذى يجرؤ على أن يقول لهم أن الملك سوس كان حقيقة، وكان يحمى الديار، كل هذه الديار، ويقدم العون للمحتاجين.

حتى الشمس لا تجد لها مكانا داخل هذه الحوارى الضيقة، تلك التى كانت سر الوجود وبداية الحياة فى هذا المكان، تتلصص الشمس من الشرفات والنوافذ، فتهبط إلينا باهتة باردة ثم تنسحب إلى الأرض البراح والحجرات والردهات الواسعة والحدائق الخضراء والأراضى الرحيبة. ذهبت الشمس وسكنت بدلا منها الرطوبة وأصبحت مقيمة دائما أبدا بين هذه الجدران المشبعة بالماء والتى تعكس الظلمة داخل البيوت، لكنها على كل حال بيوتنا التى ولدنا وأحببناها وأصبحت جزءا منا. نخرج منها، ومهما ابتعدنا عنها نعود إليها، تجذبنا الألفة والمعاشرة الطويلة، ندلف إليها كما يدلف الحيوان إلى جحرة. لكل منا جحره، مكانه الذى يألفه ويمتلك فيه حريته الكاملة. فى البيت يستطيع كل واحد منا أن يتعرى، أن يضحك، أن يبكى، أن يدبر أموره ويرتق ثيابه، أن يفعل ما يشاء دون أن ينتقده، أحد، والذى لا يعلمه الجميع أن بيوتنا والأشياء التى تحيط بنا ترقبنا، وتفسح لنا الطريق، وتحرسنا عندما نستسلم للنوم.

السويس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صالح هويدى

حلم الشاعر فى تغيير الواقع

قراءة فى قصيدة غرفة*

النص:

افتَحُ عينىَّ
مصابيحُ الغرفةِ مطفاةٌ..
أغمضها..
أستحضرُ ضوءاً يفتَح لىِ أُفقا
فاغيّرُ ألوانَ الجدران
أستبدلُ وجه المرأةِ فى اللوحةِ
ثم أخفّفُ من غلواء الكُحل بعينيها..
أطردُ هذا الشبَح المتُخفىِ.. خلف شجيراتٍ يابسة
وأخطُّ وجه فتى.. بملامح طيبةٍ
واقرّبهُ منها..
تبتسمُ المرأةُ.. تخرجُ من أسر اللوحةِ
أرقبها..
وهىِ تغيّر ترتيبَ أثاث الغرفة
أسعدُ بالنورِ الآتى من نافذةٍ قرب سريرى
أصحو..
أضواءٌ كابية
ألوانٌ نابية
صحفٌ..
وكؤوسٌ فارغةٌ
اللوحةُ قائمةٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وامرأةُ اللوحةِ.. تضحك..

هل كانت تسخرُ من حلمي

أغمضُ عينيّ..

أعودُ إلى النوم

تبدأ قصيدة (غرفة) كما هو واضح بلحظة فتح الشخصية عينيها، وهو مقطع إخبارى يعتمد على البدء بالفعل (افتح عينى). لكن الشخصية التى تفاجأ بمصابيح الغرفة مطفأة ما تلبث أن تغمض عينيها تمشيا مع جو الظلمة:

مصابيح الغرفة مطفأة..

اغمضها..

وتبدو الشخصية بعد هذا المقطع وهى تنزع نحو استجلاب الضوء المغيبّ فى محاولة للتعويض عن انطفائه، لنعلم أن الشخصية إنما تستجلبه ليعينها على تحقيق فعل إيجابى ما، ذلك هو الرغبة فى رؤية الجدران وقد فارقتها ألوانها المعهودة. حينذاك فقط نعلم أن الشخصية لم تخرج فى حلمها عن حدود حيز مكانها الأليف (غرفة النوم). فالحلم هنا أقرب ما يكون إلى حلم اليقظة إذن، إذ هو لا يتعدى فى مساحته الجدران وأشياء الغرفة، فى حدود المعطيات التى تطالعنا للوهلة الأولى فى الأقل:

استحضر ضوءا يفتح لى أفقا

فاغير ألوان الجدران

لكن الشخصية الحالمة سرعان ما تنتقل، عن طريق السرد الإخبارى نفسه من حدود الإطار العام ممثلاً فى ألوان جدران الغرفة إلى ما هو جزئى، حيث اللوحة التى تستقر على سطح الجدران والتى ستصبح مركز بنية القصيدة الأساسى وبؤرة الإشعاع وموئل القراءة الدلالية للقصيدة. فها نحن نجد وجه المرأة فى اللوحة وقد طاله فعل التغيير هذه المرة إنْ فى شكل استبدال كلى أو تغيير فى بعض ما ينبو فى وجهها ويستفز الشاعر:

استبدل وجه المرأة فى اللوحة

ثم اخفف من غلواء الكحل بعينيها..

وإذا بدا فعل استبدال وجه المرأة فى اللوحة غامضاً أول وهلة، فإن التركيز على تخفيف غلواء الكحل من عينى المرأة فى السطر التالى إنما جاء ليعبر عن مستوى الذائقة الجمالية لدى الشخصية وعن حساسية رهيفة تجاه كل ما من شأنه تشويه عنصر الجمال والابتعاد به عن طبيعته وفطرته وبساطته.

لكن الشخصية لا تتوقف فى أفعالها أو أفعال حلمها عند هذا الحد، إذ نجدها تنتقل إلى فعل آخر جديد ممثل فى طرد الشبح الذى يقف متخفياً فى اللوحة وراء الشجيرات اليابسة.

أطرد هذا الشبح المتخفي.. حول شجيرات يابسة

لكن ما تغير فى واقع اللوحة وما تبقى فى عالمها، بعد تدخل الشخصية بالتعديل والتغيير، لا يحقق الراحة النفسية لها ولا يُطمئن ذائقتها الجمالية بعد، فما يحدو بها إلى إكمال (عالم الممكن) فى واقع اللوحة بـ (عالم التمنى) الذى يأخذ شكل الفعل الحقيقى، لنرى الشخصية وهى تتدخل لتخطيط وجه فتى جديد على عالم الصورة، بملامح طيبة، جاعلة إياه فى مقابل وجه

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

المرأة قريبا منها. حينذاك فقط نستشعر أثر هذا الفعل الإيجابى فى شكل رد فعل سريع لدى المرأة التى تأخذ بالابتسام والخروج من أسر اللوحة، فكان فعل الخلق الجديد للفتى المنتظر، الفتى - الطُموح قد أشاع حياة شاملة فى عالم اللوحة محدثًا حيوية خرجت بالمرأة إلى حيث عالم الحرية واطراح المكان الذى بدأ فى مقابل حريتها الجديدة كأنه أسر ترسف فى قيوده.

من هنا يكتسب وجود الفتى الطيب الملامح فى اللوحة دلالة مهمة فى حياة المرأة وعالم الحياة التى تحياها عقب تحررها من ضيق الإطار الخانق ومحدوديته. فما الذى يمثله الشبح المتخفى للمرأة فى اللوحة ياترى؟ وما دلالة تلك الشجيرات اليابسة فيها؟

يمكن النظر للشجيرات اليابسة فى اللوحة على أنها رمز لكل معانى الموت واليباس وهى دلالة يمكن الإفادة منها فى فهم ما يتخفى وراءها أيضا ممثلاً فى هيئة ذلك الشبح الممسوخ والكيان غير المحدد وغير الواضح. يمكن أن يكون هذا الشبح رمزًا لعنصر الشر الذى يتهدد حياة المرأة ويحنط منها الروح موقفا نسخ الحياة فيها، متحيناً الفرصة للتخفى وراء عناصر الجفاف للنيل منها.

ولعل ما يؤيد هذا التفسير أن الحياة سرعان ما تدب فى امرأة اللوحة التى يعاودها الابتسام والحيوية، لتبدأ فعلها الإيجابى أول مرة فى القصيدة فى صورة امرأة معشوقة وكائن اجتماعى فاعل مؤثر.

وقد يكون طرد الشبح وتغيير وجه المرأة بأخرى والإتيان بفتى قريب منها ضربا من ضروب المبدع الخالق المخطط والثائر على علاقات العالم المدان واستبدال ما هو أجمل وأحسن منها بما يرفضه منها.

هكذا تعود الحياة لأوصال المرأة ويسرى الدم فيها لتبدو ابتسامتها فيما بعد موحية بالسعادة التى تحياها وبالاستعداد من ثم لامتصاص رحيق المتعة ومنح الحنان لمن كان وعدا وحلما، جاءها فى صورة فتى طيب واقترب منها فكان أهلاً لها.

ولا يبعد أن يكون مشهد الحياة المتدفق هذا معادلاً لاواعيًا لما فات المبدع تحقيقه وتعويضاً (سيكولوجيا) عما أجهض فيه من أحلام ورغبات وجدت إشباعها فى تلك المشاهد الرامزة لمنح المتع والحياة التى فقدناها للآخرين:

واخطط وجه فتى. بملامح طيبة
واقربه منها..
تبتسم المرأة.. تخرج من أسر اللوحة

ولا يقف الأمر عند حدود خروج المرأة من أسرها، فالخلق حياة وحيوية لا تعرف التوقف والحدود. فهاهى المرأة وقد بدأت تغير ترتيب أثاث غرفة الشخصية، لنرى الأخيرة وقد ربطت بينها وبين المرأة حالة من التواصل والغنى الداخلى، كسرت حاجز الانفصام بين عالمين ولحظتين، فتداخلت معطيات الزمان والمكان واختلط الجزء بالكل، الرؤية بالواقع.

من هنا يجعل الترجل من (اللوحة - الأسر) والقيام بالفعل الواقعى (ترتيب أثاث الغرفة) الشخصية تستشعر السعادة ممثلة فى صورة النور المشع القادم من نافذة الغرفة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ارقبها..

وهي تغير ترتيب اثاث الغرفة

اسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري

ولأن عالم القصيدة يعبر فى جزء كبير منه عن رغبات تنتمى إلى عالم الاحلام، سواء ما انتمى منها إلى أحلام اليقظة أو الأحلام المألوفة، فإن القصيدة بدت تقوم فى هذا الجزء منها على البدء بالفعل :

افتح / اغمضها/ استحضر/ فاغير/استبدل

ثم اخفف/ اطرد/ واخطط/ واقرب/ تبتسم

ارقب/ اسعد/ اصحو.

إلى جانب هذا يمكن ملاحظة ورود الفعل الواقعى مميزًا من الفعل الدال على الرغبة فى تحقيقه أو ما يعد من الأمانى المرتجاة. وهى ظاهرة لها دلالتها النفسية من واقع الشخصية، إذ تجد امتدادها فى لاوعى الشاعر، فكلما بعد الفعل عن التحقيق الفعلى أو الإمكان فى التحقق المؤكد ودخل منطقة ما هو متخيل أو مرتجى من الأمانى كان لجوء الشاعر إلى تضعيف الفعل وتوكيده أحوج، وذلك إمعان فى طلب الرغبة فى التحقق وتوكيد لها، خلافا للأفعال الممكنة التحقق، التى يكتفى عادة فيها. بصيغة البناء العادى للفعل:

اغيّر الوان الجدران	متخيل مأمول
اخفّف من غلواء الكحل بعينيها	متخيل مأمول
اخطّط وجه فتى	متخيل مأمول
واقرّبه منها	متخيل مأمول

ومع بدء فعل الصحو المصاحب لحالة استشراف الضوء النافذ خلل الغرفة تتبدى فى القصيدة معطيات جديدة مختلفة عما شاع فى جوها فى مرحلة ما قبل الصحو، على مستوى توظيف المفردة اللغوية ودلالتها أو على مستوى ألوان الصورة وملامحها أو على مستوى النمط الأسلوبى المستخدم فيها.

تبدو مقاطع القصيدة المرافقة لفعل الصحو فى أغلبها فى شكل جمل إسمية إذا ما استثنينا فعلين لا ينتميان لواقع حالة الصحو الجديدة بقدر ما ينتميان إلى عالم النوم الذى تعود الشخصية إليه فى نهاية القصيدة:

اغمض عيني

اعود إلى النوم

وإذا كانت القصيدة - على المستوى الأسلوبى - قد اتخذت فى قسمها الأول المرافق لفعل النوم شكل الإخبار السردى على لسان الشخصية الرئيسية، واتخذ فيها الإخبار شكل مقاطع طويلة أحيانا، فإن أبرز ما يتميز به نمط البناء الأسلوبى للقصيدة فى قسمها الثانى المرافق لحالة الصحو، أنه يأتى فى شكل حضور غير سردى ولا إخبارى. إنه يأتى هنا فى شكل جمل صورية أقرب إلى (عين الكاميرا السينمائية). وهى صور سريعة خاطفة لا مجال فيها لسرد أو إخبار.. صور خاطفة، فيها من التكثيف والاختزال ما يقرب بعض مقاطعها من العبارة الواحدة:

اضواء كابية

الوان نابية

صحف..

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكؤوس فارغة

اللوحة قائمة..

وامرأة اللوحة.. تضحك

هل كانت تسخر من حلمى

وإذا كانت القصيدة فى قسمها الأول المرافق لحالة الحلم قد شهدت بروز عنصر التضاد اللغوى فى شكل بنائها، فإن القسم المرافق لحالة الصحو قد شهد زوال هذا التضاد بعد أن انتهت حالة التوتر والتشابك بين الواقع والمثال وانفتحت العين على الحقيقة المرة التى لا خيال فيها ولا تحليق وهو تبدل اقتضته طبيعة بناء القصيدة وآلية حالتى النوم واليقظة فى حياة الشخصية:

افتح/ اغمض مصابيح الغرفة مطفأة/ استحضر ضوءا مطفأة/ يفتح لى افقا

لقد اكتشفت الشخصية أن الأفعال التى قامت بها لا تعدو كونها مظهرا من مظاهر الحلم الذى لا يمت إلى الواقع بصلة والذى بدده ضوء الحقيقة المشرق الآتى من خلال النافذة، فما كان منها إلا أن تستعرض جو الغرفة وأشياءها بعينين ملهوفتين،فزعتين، غير مصدقتين ما تراه من حالة الخيبة التى تتعاون على توكيدها وتعميق الإحساس بها الأشياء والألوان والمفارقات المغادرة لسماتها الإيجابية وألوانها المشرقة:

أضواء كابية / ألوان نابية / كؤوس فارغة

اللوحة قائمة.

إن ظهور عنصرين جديدين فى خاتمة القصيدة لم ينبئ بهما سياق القصيدة وجوها العام من قبل من شأنه أن يلقى ضوءا على واقع أزمة الشخصية مفصحاً عن الدلالات الفكرية لها، فالصحف هنا علامة على واقع ثقافى غير عادى وإيحاء بطبيعة الأزمة التى يمكن أن تنطوى عليها الشخصية.

ولعل الكأس عنصرٌ من عناصر التجربة الحضارية لإنسان هذا العصر والأكثر التصاقًا بطبيعة المعاناة الفكرية التى كثيرا ما تجد عزاءها فى اللواذ بما يثقل الذهن ويعطل الحواس وسط هذا العالم المتعب الصخاب ولو إلى حين.

لقد اتخذ الشاعر من الغرفة بحائطها ولوحتها المحدودة (الجزئية) وسيلة تعبيرية استطاعت البوح بمشروع الشخصية الحلمى والارتقاء بهذه الوسائل الجزئية إلى مستوى شمولى كلى. فهو مشروع يبدأ بالألوان وينتهى بحلم اللقاء المتمخض عن ولادة إيجابية وسعادة مشتركة وتواصل مفتقد، عقب طرد عناصر الموت والمتابعة والجفاف وإزالة رموز القتامة والسوداوية. لكنه الحلم الذى يرتطم بجدران اليقظة الصلدة وأعتاب الصحوة القاسية التى وجدت الشخصية نفسها وقد أحاطت بها عناصر الواقع نفسها، معيدة إياها إلى دوامتها وهى تخرج لها لسانها أو تكشر لها عن أسنانها فاغرة فمها ساخر.

وعلى الرغم من أن امرأة اللوحة تتجاوز الدلالة المباشرة لها فى القصيدة، لكن الشاعر كان بإمكانه - لو أضفى على ملامحها رتوشًا أخرى وعناية كافية - أن يعمق من دلالاتها وأن يدخل بها إلى منطقة الرمز الموحى المشع.

ونحسب أنه كان يمكن للشاعر أن ينهى قصيدته من غير أن يضطر إلى إقحام السطر الأخير منها أو إلصاقه بها، فالقصيدة كما نرى مكتفية بنفسها مستغنية عنه. فلم يكن التساؤل الذى ختم الشاعر به قصيدته أكثر من تعليق شارح للدلالة، وهو شرح من شأنه الحدّ من مخيلة القارئِ ودوره فى تلقى النص تلقيا خلاقًا، مما يضعف ولا شك من إمكانات القصيدة التعبيرية نفسها.

اللوحة قائمة

وامراة اللوحة.. تضحك..

هل كانت تسخر من حلمى

لقد جاءت قصيدة حميد سعيد فى شكل من البناء العضوى، اعتمد على قدر من إحكام البناء والتكثيف، دونما استطراد أو زيادات نابية، حتى ليمكن القول إن قصيدة (غرفة) واحدة من أكثر قصائد الشاعر تعبيرا عن نمط البناء العضوى المكتنز بالدلالة والمعبر عن الفكرة والهموم الإنسانية بأكثر الطرق تلميحًا وشفافية ونجاحا.

ولا ريب فى أن القصيدة فى شكل من أشكالها صورة من صور الرغبة فى إصلاح العالم المنكفئ، وتوق إلى خلق عالم جميل خال من القبح والخوف والفقد ونظيف خال من الشرور والظلمة والانكسار لدى الشاعر الفنان .

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

الإحالات:

* النص من المجموعة الشعرية (مملكة عبدالله) للشاعر حميد سعيد، شعر، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٧.

والشاعر حميد سعيد أحد الوجوه الثقافية والشعرية فى القطر العراقى، ويصنف ضمن شعراء ما عرف بالستينات فى الوسط الثقافى، وله دواوين عديدة ضمتها طبعة لأعماله الشعرية الكاملة عام ١٩٨٧م.

أحمد الشيخ

أجمل كوابيس الشيخوخة المبكرة

سوف أفوِّض لكم ومنذ الآن كل أمورى لأنكم فى نهاية الأمر جيرتى الغالية ومعارفى وسكان مدينتى، أمنتكم فى السابق على أدقّ أسرارى، وشكوت لكم همومى وأوجاعى، مثلما بحت لكم بأسباب فرح قلبى فى ساعات الفرح، فلو اتفقتم فيما بينكم أن لى حقوقًا ظاهرة أو مخفية أو مردوم عليها ومنهوبة؛ فارفعوا على خصومى وخصومكم قضية استرداد أو تعويض أو ما شئتم من قضايا يكون اسمى فيها مدعيًا بالحق المدنى أو الشرعى أو حتى الوطنى، أنتم من اليوم وكلائى والناطقون باسمى ولسانى والعارفون سراديب مثل هذه القضايا الشائكة، وربما سبقوكم وصرت متهمًا لأن الخصوم الظلمة سارعوا فى غفلة منى ومنكم وكتبوا عرائض الاتهام الزائف، فدافعوا عنى لأنهم خصومكم وأنتم وكلائى والمفوَّضون عنى برفع الدعاوى أو دفع الاتهامات، بين أياديكم كل المستندات الرسمية، وأضيف فأروى لسامعكم وبكل الصدق كل ماشهدته.

المشهد الأول:

وفيه رأيتنى فى مطلع كابوس أحاول فيه بكل العسر أن أوسِّع دورة مياه المسكن الضيق الذى أعيش فيه مع زوجتى وعيالى، ولأنه لم يكن فى الإمكان مزيدًا من احتمال كل هذا الضيق طوال الوقت الفائت والأوقات المحتملة التالية، ولأن الأحوال المالية لا تتحسن فى الكوابيس بل تزداد سوءًا، فقد قررت أن أحاول تعديل الوضع بنفسى مستغنيا بغير اختيارى أو بالإكراه عن خبراء السباكة والهدم والردم والبناية والتكسير والفك والتركيب، أعطيت لنفسى كل الصلاحيات لبعض الوقت فانفتحت دورة المياه على الفراغ، تهدمت الجدران وتكسَّرت الأرضية وانفكت الأبواب والنوافذ، وبينما أفكر فى زحزحة القاعدة عن مكانها إلى الوراء عدة سنتيمترات، بدا لى أن المسكن ارتفع من مكانه الثابت فى أرضية البناية إلى

علو كنت أتمناه وأشعر باستحالة حدوثه لكنه حدث، ورغم أنى اكتشفت أن تحريك القاعدة من مكانها يحتاج إلى خبرة خاصة ومواسير بمقاسات معينة وكيعان بمواصفات لا أعرفها، إلا أننى لم أشعر بالكدر، كنت قد ارتفعت بسكنى إلى الفراغ المفتوح غير المحدود بحد، فراغ سرمدى مبهر ينعش القلب ويسمح للمسكن وناسه بتجديد الهواء ودخول الشمس التى لم تدخله أبدًا أبدًا، قلت لنفسى لأريحها «لا تفسد على نفسك فرحة الطلوع إلى أعلى لأنه فى حد ذاته معجزة من أجل دورة مياه ضيقة» وفكرت أن أعيد الحال إلى مثل ما كان عليه فتبيَّن لى أن الجدران تعرَّت جميعها من طبقة الملاط والبياض ناهيكم عن تلك الأجزاء التى تهدَّمت وجعلت دورة مياه مسكننا مكشوفة ومفتوحة على ذلك الاتساع المبهر المتجدِّد الهواء، صحيح أننى كنت أنعم فى تلك اللحظات بحق التنفس الحر بلا حذر أو مخاوف من امتزاج الهواء الذى كان مكتومًا بالروائح غير المستحبة ثم انفتح على كل هذا البراح، لكنه أيضًا كان براحًا مربكًا إذ كيف أوافق أن نقضى حوائجنا وسط كل هذا الانكشاف من فوقنا وتحتنا، كانت المسألة تحتاج إلى حل سريع وفاعل ومأمون فى الوقت ذاته، وبينما كنت أفكر لمحت الولد «حازمًا» الذى هو أصغر عيالى يتحرك بخفة كعادته فى المكان، كان فى خلفيته ذلك الحيِّز الذى تهدَّم من أحد الجدران وصار مفتوحًا على الهاوية التى بدت لى غويطة بأكثر مما كنت أتصور، هو عمق يتساوى مع مساحة الطلوع بالمسكن الضيق إلى أعلى فكرت أن أحذِّر الولد، لكننى قبل أن أفعل رأيته يتهاوى ساقطًا إلى أسفل، وفكرت كيف يمكن أن يحسن الولد استخدام عقله بحيث ينجو أو يجعل أثر السقطة أقل ضررًا، أتساند بالوهم على ذكاء الولد وأتوجع من عمق المسافة التى لم أكن أرى لها أرضًا، وكنت ألوم الولد على تلك الخفة التى يتميز بها والتى تفيده أحيانًا التى كانت هى نفسها السبب الذى جعله يخطئ الحساب ولا يتبيَّن الخطر، وهو خطأ لا يستهان به فى أحسن الأحوال، كانت البنت «سها» تصرخ وتنادى على «حازم»، تلومه وتحذِّره وهو فى الفراغ، وأنا أتأمله ببعض الرجاء، وكما يحدث فى أفلام السينما أحيانًا عندما يدور الشريط فى عكس الاتجاه بقصد أو بغير قصد بحيث يصبح التقدم تراجعًا إلى الخلف والنزول طلوعًا، رأيت الولد يصعد ببطء فى معكوس حركته السابقة وبإيقاع الحركات البطيئة التى نشهدها على شاشات السينما والتلفاز فنضحك، وعندما وصل الولد إلى الحافة اختطفته فى حضنى ثم تحسست بدنه لأتأكد من سلامته وصلابة أعصابه. تحلَّقنا حوله وقد انتفى الخطر والولد يبتسم فى ثقة واطمئنان طائر قادر على الطيران فى كل الأحوال.

لكنه بدا لى أننى - وقد صرت وحدى - سمعت صوتًا هادرًا يتهددنى وأنا فى المكان المكشوف بحيث يصعب أن أتبيَّن مصدره وهو يكرِّر بعناد ذبابة لحوحة:

- هذه مجرد «بروفة» فاشلة لما يمكن أن تواجهه من مشاكل أو مخاطر، فاحذر لنفسك وعيالك واحترس.

وقالت نفسى لنفسى بينما أتماسك وأتصالب.. إنهم أعداء الوطن وقد جاءوا لتخويفى وأنا داخل حدود الوطن وفى حمايته، فمن ذا الذى سمح لهم بالوصول إلى دورة مياه مسكنى؟

المشهد الثانى:

كنا فى نفس الشقة الضيقة الكائنة فى الطابق الأرضى، على وجه التحديد فى حجرة النوم الوحيدة، زوجتى راقدة من أثر التعب فى غيبوبة نعاس والأولاد الثلاثة حولها أنصاف نيام، يتمدُّدون فى أوضاع مائلة رغم أن السرير يسعهم متجاورين فى الوضع المستقيم، وكنت أنا مثل الحارس المكلَّف بحمايتهم، ومن النافذة المفتوحة كنت أرى جماعة من الغرباء تحمل على أكتافها وظهورها مجموعات من الكراسى الخيرزان المتشابهة والمطلية بدهان بنى غامق يميل إلى الاسوداد، كراسى من تلك التى تستخدم فى المقاهى متوسطة المستوى، كانت هناك سيارة نقل كبيرة مصفوف على ظهرها أكداس من تلك الكراسى وحركة الغرباء لا تتوقف ما بين السيارة ومدخل العمارة، وبالتفاتة عابرة فى اتجاه باب الحجرة الموارب بدا لى أننى لمحت حركة أقدام فأصخت السمع ليتناهى إليه أصوات كراسى تنزل على البلاط وتتحرك بفعل فعلة، قمت لأفتح الباب وأرى الصالة التى نملكها والتى كانت تتميز بالضيق قد امتلات عن آخرها بصفوف وراءها صفوف وأمامها صفوف وعن يمينها صفوف وعن يسارها صفوف صفها الرجال، وبدا لى أن الأثاث القليل الذى كنا نملكه قد تكدَّس فى أحد الأركان، وأن الصالة اتسعت عن حيزها المألوف، بل إنها تحولت إلى صالة أخرى معزولة بكل هذا الثقل وقد نزلت إلى أسفل واحتلت ذلك الحيِّز الفسيح أمام باب العمارة، صارت صالة الشقة أسفلها بثلاثة طوابق أو أن الشقة هى التى ارتفعت بدونها كل هذه المسافة، ذلك أننى كنت أتحدث إلى الغرباء وأنا فوق وهم تحت يصفُّون بقية الكراسى وبعض الترابيزات الصغيرة والكبيرة جدًا التى تشبه ترابيزات سفرات أفلام العصور الوسطى من إنتاج السينما الأمريكية التى تجعلنا نتحسَّر على حالنا ونصيبنا الضئيل الضئيل فى هذه الدنيا، على هذا النحو كنت أفكر بالضبط وأنا أتحدثُ إلى الرجل الذى تقدمهم فبدا لى كبيرهم وقد احتل برجاله وكراسيه صالة سكنى التى لم تعد تخصه وقد تباعدت:

ـ هذه صالة بيتى فاخرج منها بكراسيك وترابيزاتك ورجالك، البلد فيها حكومة ولها دستور يحمى الملكيات الخاصة والعامة بنفس الفعاليات.

كانوا ينظرون إلىَّ من أسفل متغابين أو متخابثين أو مستهينين بأمرى، فكررت نفس الكلام بصوت أعلى وكأننى أشهد سكان الحى وأدعوهم لمشاركتى فى المأزق، لكن كبيرهم هز رأسه وفرد ذراعيه عدة مررات علامة الدهشة والعجب قبل أن يجاوبنى ويشهد من كانوا يطلون من النوافذ والشرفات:

ـ أنت يا أستاذ بشحمك ولحمك الذى أتيت إلينا فى المعرض، اخترت واتفقت واشتريت ودفعت وطلبت منا أن نفرش المكان على هذا النحو فى هذا العنوان.

بدا لى أن الناس صدَّقته وكذبتنى إلى الحد الذى جعلنى أشك فى ذاكرتى، لكن سؤالا بلا جواب طاف فى عقلى: طيب... من أين دفعت لهم الثمن؟، وقلت أن فى الأمر حيلة مدبرة لاستلاب صالة مسكنى التى اقتطعوها بالفعل ولم تعد متصلة به أو صار من الممكن أن أستخدمها كما كان فى السابق، هى حيلة تهدف إلى حصارى فى حجرة نوم وحيدة

تلتحق بها دورة مياه مفتوحة على الفراغ ومكشوفة ويمكن أن تجلب لنا الفضائح، قلت لنفسى إنه العقل وحده الذى يقدر على تخليصى من هذا المأزق، لبست «قبقابى» ونزلت أطرقع به على السلالم مثل أى فارس شجاع يعلن عن قدومه إلى ساحة النزال، نزلت إليهم فالتفوا حولى، قلت:

ـ اسمعوا يا حضرات، نتحاور بالعقل، وبالعقل نتوصل لتحقيق العدل، لابد أنكم مثلى ضحايا لسوء فهم، يمكننى أن أتصور مثلا إمكانية أن يخطئ أحدكم فيظن أنه رآنى أو رأى شبيهى وهو يتفق على شراء كل هذه الكراسى والترابيزات، يمكن أن أقبل مثل هذا الخطأ من واحد نظره ضعيف، لكنه من المستحيل أن يتفق أربعة على نفس الخطأ ولكل منهم عينان ملونتان صاحيتان فى وسط رأسه.. جاوبونى على مهل وقولوا أنه حدث نوع من الخطأ غير المقصود حتى نعيد حال مسكني إلي ما كان عليه، ولا أحسبكم ترضون بضياع صالة شقتى فى لعبة.

كنت قد شعرت بالإنهاك، كأننى قطعت مشوارًا طويلا وأنا أرمح وأرمح من أجل تحقيق العدل وإعادة الحق المسلوب وكانوا هم فى نفس أماكنهم من حولى وقد انفتحت أفواههم وعيونهم وطاقات أنوفهم، كنت أنتظر اعتذارهم بينما يتبادلون نظرات متفاهمة، أحسست أننى محاصر بهم بالفعل أعلنوا الحرب واستحلوا صالة مسكنى الضيق فاحتلوها فى وضح النهار بالاحتيال أولا ثم بالقوة أشرت لزوجتى التى كانت تشهد المشهد لكى تصرخ مستغيثة بالجيران أو أن تطلب النجدة بالهاتف، لكن أحدهم شهر سلاحه الأبيض أمام عينيها فأسكتها، وافقتها على السكوت وأنا أحسب حساباتى، لو أننى استطعت أن أواجه رجلين فهل تستطيع زوجتى بمساعدة عيالى أن تعطل الرجل الثالث والصبى الذى يرافقه؟ وكنت فى الوقت ذاته أتحسَّر على أيام الشباب التى كنت خلالها أقدر على مواجهة أى عدد من الناس دون تردُّد أو حسابات أو تفكير فى المساعدة، كانت أيامًا مجيدة رغم عيوب التهور والاندفاع مسنودًا على خبراتى فى المصارعة والملاكمة ورفع الأثقال والتجديف ودقة التصويب، لكنها مقدمات الشيخوخة المبكرة تدفعنى بعار العجز والخوف وطلب المساعدة.

كان كبيرهم يحادثنى بصوت خافت ويعلن بتبجح أنهم اغتصبوا الحيِّز بالفعل وامتلكوه وأنه لا حل ولا مخرج غير الاستسلام الكامل، بل أنه أتاح لى فرصة اكتشاف تلك الشارات المطبوعة على جيوب قمصانهم وظهور المقاعد ومفارش الترابيزات وكلها رايات مصغرَّة لدولة حاربت وتخاصم الوطن، لابد أننى تململت معترضًا لكن الآخر كان يضع ذراعه بكل ثقله على كتفى وقفاى ويجعلنى ألمح فى قبضة نفس الذراع من الناحية الأخرى أسطوانة معدنية على شكل مقبض فى طرفه سلاح يشبه مشرط الجراح، انكمشت على نفسى وأوشكت أن أستكين، لكننى ودون قصد كنت أعاود الاعتراض قائمًا ويعاود الآخر ضغطه بكل ثقله على كتفى وقفاى، يقرِّب مشرط الجراح من عنقى فأتيقَّن من اقتراب الذبح، وأراها والعيال وقد انكمشوا على ذواتهم تحت تهديد السلاح وفى نظراتهم استسلام لائم لى لأننى لم أحسن حمايتهم أو أبرع فى الدفاع، وبينما أقيس الأمر من كل الزوايا بحكمة الشيوخ صدرت من داخلى انفلاتة أفلتتنى ومكَّنتنى من ذلك القابض فى يمينه على مشرط الجراح، امتلكته تمامًا واستخدمته وقد صار طيعًا وأنا أضرب ببدنه أبدان الآخرين، يتلقى الضربات الموجعة فى رأسه وتيلقونها فأسمع الأنين وأدور به حول نفسى مثل تلك النحلة الخشبية الدوَّارة التى كنت أملكها

وأستطيع أن أجعلها تدور وتدور حتى تتوقف كل النحلات التى دوَّرها العيال عن الدوران، أيامها كنت أتحوَّل إلى الشاطر حسن أو الوزير الحاكم أو ابن الملك أو حتى ملك الملوك نفسه إن شئت، كان الإرهاق قد نال منى غايته ولا أفكر فى الكفِّ عن الدوران حول نفسى بالبدن، لابد أننى نسيت شيخوختى واستعدت شبابى فأذهلت خصومى وأفلحت فى أن أشل أطرافهم وحدى لأحمى عمرى وأعمارهم وصالة مسكنى الضيق، وعندما ألقيت بالرجل كان قد تحوَّل إلى جثة قتيل تغطيها أوراق صحف بالية، وقبل أن يتوازن كبيرهم فى حركته تناولت بندقية صيد العصافير التى اشتراها «هشام» من مصروفه فى إجازة الصيف الفائت، وضعت طلقة الرش الصغيرة وصوَّبتها نحو عين كبيرهم ودست على الزناد فصار الرجل أعورًا ومن عينه اليسرى يتوجع، لكن الثالث كان يقترب وفى يده بلطة عليها علامة باهتة لنفس الراية المصغَّرة، لكن زناد بندقية صيد العصافير انطلق بيسر وجعلنى أشعر بالزهو لأننى أصبت عينه اليمنى فاقتعد الأرض وصار يتوجع إلى جانب الأعور الآخر، وكان العيال قد تمكنوا من الصبى وهللوا فرحًا بالنصر.

توافد الجيران وأشار على البعض منهم أن أبلغ الحكومة، تعهدوا بالشهادة معى ضد هؤلاء الغرباء الذين هدَّدوا حياتى وحياة أفراد أسرتى واقتطعوا حيِّزًا من مسكنى فرشوه بالكراسى والترابيزات المدموغة بشارة أعداء الوطن، وكان أحدهم قد تحمَّس وصار يخطب كاشفًا للناس كيف أن هؤلاء الغرباء يغامرون بكل شىء من أجل امتلاك أى حيِّز حتى ولو كان صالة مسكن مواطن مسكين يعيش محصورًا فى حيز ضيق لا تدخله الشمس وله دورة مياه مكشوفة وفاضحة وفى حاجة ملحة للإصلاح والترميم والستر.

ARCHIVE

تباكيت وقلت فى الكابوس أفوض لكم أمرى وأشهدكم على براءتى من دمهم، وكانت شرطة الوطن تحيط بالمكان وتعاين كل شىء بدقة، يسألوننى عمن شاركنى فى قتل المقتول وإصابة الأعورين فى العينين بكل هذه الدقة، فأسرد عليهم ما جرى وبالتفاصيل المملة للمرة العاشرة، لكنهم يتضاحكون فيما بينهم ويكرِّرون ما سبق أن قالوه بصياغات متشابهة:

- يا شيخ.. حرام عليك.. أنت رجل فى سن والدنا.. شيخوختك وعزمك الضعيف ضد هذا الكلام الذى قلته، من الأفضل أن تعترف بالحقيقة وتذكر لنا أسماء الشركاء وسوف نجعلك فى هذه الحالة شاهد ملك.

أعاود البكاء على حالى وحالكم وحالهم ثم أعاود القسم بالرب المعبود والمصطفى أننى لم أذكر غير الحقيقة فيقاطعنى الأعور شمال ويدَّعى أننى كذاب وأنه كان هناك عشرات من الأنصار والمساعدين المسلحين القتلة وقد لاذوا بالفرار، يلبس أعور اليمين ثياب السيَّاح ويلوِّح للناس بمئات الدولارات وقد جمعهم فى رزمة سميكة تزغلل العيون، أطلب شهادة الجيران فأراهم وقد تباعدوا تنفيذًا لأوامر العساكر حفاظًا على سرية التحقيق، أصير وحدى متهمًا بالقتل والتستر على قتلة فارين، يصبح مسكنى مستباحًا للذين أخفوا من فوق جيوبهم شارة أعداء الوطن وهؤلاء الذين استجرت بهم لحمايتى، أشعر بالضعف والوهن وأكابد مواجع الشيخوخة وما يصاحبها من سأم وافتقاد للقدرة على الجدل، أفوضكم يا ناسى وأهلى وجيرتى وسكان مدينتى فى أمرى، كى تستردوا ما تم استلابه منى لحساب خصومى وخصومكم، أو أن تدفعوا عنى تلك الاتهامات الباطلة، فهل تفعلون؟

شفيق حبيب

خُذْ ردائى

أَصْبَحَ القَلْبُ شـــارِعـــاً ... والـقَناديـلُ مـن ضَبَـــابْ
أَمْتَطى خَيْلَ أَحـــرُفى ... مـــن خَرابٍ إلـــى خَرابْ
فـــوقَ جُرحى مـــآذنٌ ... ونــواقـــيسُ من عَذابْ
كُلُّ دربٍ لـه صـــدىً ... غـــيرُ دربى بلا جَوابْ
كُلَّمـــا لاحَ بـارِقٌ ... شَدَّنى الـشَّوْقُ للـسَّحــابْ
أَعْتلى صـــهـــوةَ المُنى ... ثـمَّ أَهْوى إلى مُصـــابْ

يـا حَمـــامـــاً دَعَوْتُهُ ... جـاءنى حـامـلاً حِرابْ
إنَّ فـــى الـــصَّدرِ دَوْحَةً ... لـلحَســـاسين والـغُرابْ

آلا! يا صـــوتَ عـــاشِقٍ ضـــاعَ فى لُجَّةِ العُبـــابْ
هاتِ كـأسـاً رحيـقُهـا فَوْرَةُ الــسُّمِّ فـى الــشَّرابْ

خُذْ ردائـــى!! لَعَلَّهُ يبــعـثُ الدِّفءَ فـى السَّرابْ
أعْطِنـى نِصْفَ لُقْمـــةٍ لــيس بـى شَهْوةُ الـذِّئـابْ
لا تَسَلْ عــن نَوائــبى إنَّنى سَقْطَةُ الـشُّهـــابْ
فــوقَ ظَهـرى حَقـائبى صــافِعــاً وَجْهَ كـلِّ بابْ
يــا إلــهــى!! خَلَقْتَنــى فــاسْقِنى حَنْظَلَ الحِســابْ

دير حنا – الجليل
فلسطين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شاكر عبد الحميد

رمزيات المقبرة

قراءة فى «مجموعة قصصية»

لم يلهب خيال الإنسان شئ كما يقول فراس السواح فى كتابه الهام «مغامرة العقل الأولى» كما الهبته فكرة الموت، ولم يثر عقله من أفكار كفكرة انعدام العقل ذاته، فما الذى سيكون عليه الحال عندما يمضى إلى النوم ولايفيق أبدًا؟ كيف كانت حاله قبل أن يحل ضيفا على العالم؟ من هنا كانت دورة الحياة والموت والبعث هى الفكرة المركزية فى الدين والأسطورة، والفكرة الأساسية التى يتمركز حولها لاشعور الفرد فى الماضى والحاضر (السواح، ١٩، ص ١٠).

ومجموعة ترنيمة للدار للقاص يوسف أبو رية تمثل هذا الانشغال الفنى الكبير بهذا العالم الخاص الغامض المجهول البدائى الحلمى الواقع خلف حدود العقل والإدراك والمنطق، عالم الموت بكل مايتعلق به من طقوس رموز ومعتقدات وسلوكيات وشعائر.

يمكننا أن نتحدث فى هذه الدراسة عن خمسة محاور أساسية لهذا الانشغال بعالم الموت أو مايمكن أن نسميه رمزيات المقابر فى هذه المجموعة القصصية هذه المحاور الخمسة هى:

١ـ عمارة الموت (المقابر والأضرحة) ٢ـ الطقوس الحركية المرتبطة بالموت ٣ـ الجنس والموت ٤ـ المعتقدات الخاصة حول الموت ٥ـ لغة الموت. وهذه المكونات ليست منفصلة، بل متصلة ومتفاعلة ومتكاملة

أولا ـ عمارة الموت:

ونقصد بها ماتكشف عنه هذه المجموعة من انشغال واضح لدى كاتبها بوصف المقابر والأضرحة وشواهد القبور والجبانات ومايرتبط بكل هذه الأبنية من دلالات سلوكية ورمزية.

فى قصة المحاولة مثلا هناك هذا الوصف الخاص للجبانة (مجموعة المقابر) الموجودة على أطراف القرية، وهذا الالتفات الخاص لأشجار الكافور والساقيه القديمة بقادوسها الصدئ وخشبها الذى يعشش فيه السوس، وهناك هذا النظر الخاص للبئر الجافة التى غاضت منها المياه «فلم يتبق من أثرها إلا اخضرار الريم» ثم هذا الرصد الخاص لأسوار الجبانة المتهدمة ولأشجارها التى يطن الذباب الأزرق الكبير (المرتبط فى المعتقد الشعبى بالموت) بين أوراقها. ثم هناك هذا الوصف الخاص لشواهد القبور التى كثيرا مايتم تزيينها بطربوش أحمر فى محاولة لإعلاء قيمة صاحب المقبرة وقيمة أهله أيضا أمام من يمرون أمامه أو بجواره.

فى قصة «مكان للنوم» هناك أيضا هذا الاهتمام بوصف شواهد القبور ومقامات (أى مقابر) العديد من الشيوخ، وهناك أيضا هذا الرصد الخاص لأسماء الموتى وتاريخ موتهم والآيات القرانية التى وضعت على شواهد رخامية الصقت بقبورهم، ونجد الشيء نفسه فى قصة «يوم للدود» حيث يورد الكاتب وصفا لبعض مقابر الأطفال الصغيرة (المصاطب) ثم وصفا لمقبرة كبيرة «ووسطا مصطبة بحجم جثة طفل لتصل إلى المقبرة العريضة الوسعة المشيدة بالطوب الأحمر والأسمنت حيث نتكوم تحت الظل الكثيف لشجرة التمر حنة، جذورها ضاربة فى لحم التربة تمص دم الموتى، وتتصاعد فروعها خضراء ريانة بعيدا عن الفضاء تنشر الظل الساكن، يطن فى رطوبته الذباب الأزرق»

فى قصة «ضحكة الملايكة» هناك أيضا هذا الوصف التفصيلى للقبور ولشواهد القبور، وللمصاطب التى لها «فتحات مظلمة عميقة الغور ومجهولة». المقابر التى يصفها الكاتب فى هذه المجموعة غالبا ماكانت خارج القرية، على أطرافها حيث الجبانة الكبيرة التى يقيم فيها الموتى، بينما يقيم الأحياء فى القرية، لكن المقابر قد توجد أيضا داخل البيوت، فى فناء المنزل (الحوش) خاصة عندما يكون الموتى من الأطفال (قصة «المنسية» مثلا).

المقابر قد تكون من الطوب اللبن وقد تكون من الطوب الأحمر، قد تكون بلافتات رخامية يكتب عليها اسم الميت وتاريخ وفاته وصفته... إلخ وقد تكون بلا لافتات، يكتب اسم الميت مباشرة على حائط مقبرته، قد تكون المقابر بطرابيش وقد تكون بلا طرابيش، قد تكون داخل بيوت أو منازل أو أحواش خاصة، وقد تكون متناثرة متباعدة فى العراء، قد تكون صغيرة وقد تكون كبيرة، قد توجد بجوارها أشجار صبار وتمر حنة وقد لا تكون بجوارها أية أشجار، وكل هذه الاختلافات إنما تشير غالبا إلى فروق طبقية أو مالية أو عمرية خاصة بمن يوضع جسده فى المقبرة أو خاصة بأهله أيضا إضافة إلى اهتمام «أبى رية» بوصف المقابر الموجودة فى جبانات على أطراف القرى وهناك هذا الاهتمام الخاص بوصف أضرحة الأولياء (وخاصة أثناء الموالد كما فى قصة «قبة بيضاء بين الشجر») حيث توقد الشموع، وحيث يكون باب المقام (أو الضريح) مفتوحا على صحن جامع مفروش بالسجاجيد... ثم ذلك الوصف الخاص للميضة (مكان الوضوء) ولصنابير المياه وغير ذلك من التفاصيل المادية أو الغير مادية الخاصة بالمكان.

على أن هذه التفاصيل المادية أو الفيزيقية أو المعمارية الخاصة بالمقابر لايمكن أن تكتمل دلالتها إلا بحديثنا عن المكونات الأخرى المرتبطة برمزيات المقابر فى هذه المجموعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثانيا - الطقوس الحركية المرتبطة بالموت:

هذه الطقوس يمكن أن تكون سابقة على الموت (حالات الحزن والصراخ والانتظار لدى أهالى المحتضر مثلا) وقد تكون سابقة لعمليات الدفن (عمليات الغسل أو الغسيل للجسد مثلا) وقد تكون مصاحبة لعمليات الدفن (طقوس الدفن ذاتها) وقد تكون لاحقة لعملية دفن الميت (طقوس الجنازة ذاتها).

وكل هذه الطقوس واضحة فى عديد من قصص هذه المجموعة، ففى قصة «الضحى والليل» مثلا هناك هذا الوصف الدقيق لطقوس غسل الميت وتكفينه ودفنه: فهناك هذا الصراخ والعويل المصاحب لحالة الاحتضار، ثم التصوير الخاص لعمليات حلق شعر الميت - خاصة شعر الإبطين والعانة - وغسيل الجسد وإزالة رغوة الصابون «ودعك الوجه الباهت» ثم تجفيفه، ووضع القطن فى الأذنين والاست»، ثم وضع القماش الأبيض (الكفن) على الجسد، والرجل يقطع القماش الشاهى الأبيض، يجمع أطرافه على الجسد، يمرر عليه الإبرة والخيط.. يأمر بحمل الماء إلى الخرابة البعيدة.. ويحمل الجسد إلى السرير جهة القبلة

ثم إننا نجد ذلك الوصف الخاص لعمليات تجهيز المقبرة وإنزال الجسد فيها ثم وضعه بطريقة معينة (فى اتجاه القبلة) ثم رص الحجارة حول الجثة ثم وضع التراب عليها، ومايصاحب ذلك كله ويعقبه من بكاء وصراخ ولطم وقراءة للقران، ومن فقهاء وشحاذين (عمى وعور ومبصرين) كلهم يرتزقون من الموت، من نداء على الميت وتوزيع للصدقات عليه وسقاية لأشجار الصبار الذابلة.. إلخ هذه الطقوس الخاصة خلال عمليات زيارة المقابر فى أوقات معينة بعد الموت (الأعياد مثلا) وخلال السنة. فى هذه القصص جانب عبثى نكتشف فيه أن عمليات الصراخ واللطم والنداء على الميت وزيارته والتصدق على روحه.. إلخ. إنما تتم على ميت غير موجود فالجثة سرقها الرجل الذى سبق له أن قام بدفنها لكن الشرطة تعيدها إلى مكانها بعد ذلك.

فى قصص أخرى لهذا الكاتب (خاصة المنسية وظل الموت وضحكة الملائكة) هناك هذا الاهتمام الخاص بوصف طقوس الغسل والدفن، ويهتم الكاتب فى قصص عديدة أيضا بوصف عمليات زيارة المقابر وقراءة الفاتحة أمامها، كما يهتم كثيرًا بوصف الجنازات ومايصاحبها من قراءة للقرآن ومايعقبها من إعداد عشاء خاص لمقرئ القرآن وللأهل ولبعض المقربين. وهناك هذا السرد لذلك الحرص الخاص على إحياء ذكرى الموتى فى ليالٍ معينة عقب الموت (الخميس الكبير والأربعين والسنوية.. إلخ). هناك أيضا هذا الاهتمام الخاص بعلامات الحياة التى لاتكف عن الإطلال برأسها خلال طقوس الموت وحركاته، فعقب العزاء يجىء العشاء وغالبا مايكون طعاما شهيا ساخنا (دلالة على الحياة).

وخلال عديد من الجنازات تتم أيضا مواعدات كثيرة بين فتيان وفتيات، وخلال بعض الجنازات قد يلقى أحد الأفراد وقد يكون ابن الميت مثلا بنكتة ويضحك لها خفية هو وصديق له (قصة «التجلى» مثلا). وقد يتم إطلاق الأسماء على الأطفال المولودين حديثا، أو الذين ماتوا بعد ولادتهم أو حتى ولدوا ميتين، كنوع من الإيحاء باستمرارية الحياة بعد الموت كما فى قصة: (المنسية مثلا).

ليست هناك فواصل بين الموت والحياة ولا بين الحياة والموت، الموت كامن فى الحياة والحياة كامنة فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموت أو بعده (عمليات الهدم والبناء داخل الجسم على المستوى البيولوجى مثلا). على أن ابرز مظاهر الحياة المرتبطة بالموت فى هذه المجموعة هى تلك المظاهر المرتبطة بالسلوك الجنسى لدى الأفراد وهذا هو موضوع النقطة التالية.

ثالثا ـ الجنس والموت:

فى قصص هذه المجموعة هناك العديد من الأفعال الصريحة والافعال الضمنية الدالة على سلوك جنسى خاص لدى أبطالها من الصغار والكبار، ونقول عن هذا السلوك انه خاص لانه غالبا مايكون سلوكا جنسيا غريبا أو شاذا أو غير طبيعى بالمعايير الاجتماعية والإنسانية المعروفة. ففى عدد من هذه القصص هناك المراهقون الذين يمارسون الجنس مع الحيوانات وهى الحالة التى تسمى Zooerasty أو Paraphilia وهناك حالات التلصص او استراق النظر لأجساد النساء العاريات (المستحمات مثلا) وهى الحالة المسماة Scopophilia. وهناك ايضا المتحرشون بالأطفال والمراهقين Molesters من الرجال والنساء، وهناك هذا الولع الخاص بملابس الجنس الآخر أو حالات الفتيشية Fetishism، وهناك أيضا حالات الزنا بالمحارم incest والذين يتاجرون بأعراضهم (أنظر بوجه خاص قصص: السقوط على الأرض والمحاولة، والضيف وعبادة الليل والصبى والعانس والملاك).

كثيرا ماارتبط الجنس بالموت، كثيرا ماتم أو أوشك أن يتم فى المقابر (قصة المحاولة مثلا). أو فى بيوت تشبه المقابر. وكثيرا ماأدى إلى الموت، ومن ثم ذهاب جثة الميت إلى المقابر (قصة: السقوط على الأرض مثلا) وكثيرا ما كانت نتيجة الفعل الجنسى طفلا ميتا يدفن فى البيت أو المقابر (قصص: المنسية، فى العراء، ضحكة الملايكة).

إن العديد من قصص هذه المجموعة كما لو كان يصادق على مقولة فرويد الشهيرة «إن هدف الحياة هو الموت» أو مقولة سقراط «ألم تعلموا جميعا أن الطبيعة حكمت على بالموت منذ لحظة ميلادى» قصص المجموعة تقول بأن هدف الحياة هو الحياة وأن الموت رغم حضوره الجارف فإن قوة الحياة أعتى وأبقى.

ولعل هذا الحرص على إطلاق أسماء على الأطفال الموتى، ولعل هذا الاحتفاء الخاص بالجنس فى أشكاله السوية والمرضية، وكذلك هذا الاحتفاء الخاص بالحب حتى فى حالات الموت (المواعيد الغرامية التى تتم على هامش الجنازات مثلا)، لعل كل ذلك يؤكد ماسبق أن قلناه من أن غريزة الحياة هى على العكس مما كان فرويد يشيع، أقوى من غريزة الموت.

رابعا ـ المعتقدات والموت:

المعتقدات مرتبطة يقينا بالطقوس، ولها جذور دينية غالبا لدى الشخصيات باستمرارية العوالم وتداخل الحدود بين دنيا الحياة ودنيا الموت، وهذا الاعتقاد الخاص فى الملائكة التى غرس فى الموتى خاصة الأطفال منهم، بل يكاد هذا المعتقد احيانا أن يقول بأن الأموات أحياء ينبغى زيارتهم والنداء عليهم وتوقيرهم وتذكرهم وإعداد أماكن إقامتهم بشكل لائق وإطلاق أسماء على من لايسعفه الأجل أن نطلق عليه أسماء منهم لقصر حياته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يظهر هذا المعتقد أيضاً فى الموالد والاحتفالات الدينية وفى زيارة الأولياء والمشايخ القادرين على القيام بأفعال الأحياء (قضاء الحوائج وشفاء المرضى مثلا) وقراءة الفاتحة والتصدق على أرواح الموتى (قصة: «قبة بيضاء» مثلا)

يظهر هذا المعتقد الخاص بالحياة الخاصة للموتى فى الحلم بمن ماتوا أو رؤيتهم ورؤية العالم الآخر فى أثناء النوم (قصة «التجلى» مثلا) أو خلال حالات شبيهة بالنوم كما فى قصة «نهار أبيض بعيد»، التى يصف فيها الراوى عالم القرية فى حالته الغسقية مابين الليل والفجر، والكلاب الضالة الوحيدة تمرق بسرعة، والكهول يتوكأون على عصيهم الغليظة فى عباءاتهم السوداء يرددون أدعية الفجر» وشبورة ماتحيط بالعالم تتوعده منذ زمن قديم، يتذكر حبه الأول، ويتذكر حياته الأولى، ويرى الشبورة تتجول بين الأبنية، وعلى الطرقات ويفتح دائرة غسقية للتذكر وتختلط الدائرة الضيقة التى تصنعها الشبورة بدائرة واسعة تفتحها الذاكرة ويقول الم جدران دائرتى المغلقة تتمطى وتتباعد، قد تنهار مرة واحدة، فينكشف الوجود كله.. الدائرة تتسع وتتسع فتدخل منها وجوه لموتى أعرفهم، عاشرتهم، وعشت بينهم يوما، ورحلوا منذ زمن بعيد، هذا وجه يدخل الدائرة ويتضح هيكله ملفوفا فى الكفن الأبيض. ومن ورائه تأتى أمى، ثم يأتى نفر آخرون فى صف لانهاية له، بياضهم ممتزج بشفافية الشبورة. فلا أدرى أهم أطياف أم أن الشبورة تتحلق على شاكلتهم؟».

هذه رؤية كابوسية شبحية ترتبط بعالم الموتى وتربط مابين ذلك العالم وعالم الحياة، الموتى قد يحضرون والحياة قد تصبح دائرة مغلقة شبورة أو قبرا، لكنه قبر قد ينفتح على حياة أخرى لا نهائية غير متوقعة يحضر خلالها الموتى ويحيطون بنا وقد يعيدون إغلاق دائرة الحياة علينا، إنها تتحول حينئذ إلى كابوس، والحضور الخاص لهذا العالم ليس حضورا سارا بل هو حضور هاجسى توجسىّ مرتبط بكل ماهو مجهول ومخيف. والأب الحاضر دوما والغائب دوما (من خلال الموت أو من خلال فقدان القدرة على الفعل فى عديد من قصص المجموعة) قد يرتبط رمزيا بهذه القوة الغامضة للموت، حاضر وغائب فى نفس الوقت، ظاهر وخفى فى نفس الوقت موجود معنا ونسعى للخلاص منه فى نفس الوقت، وهذا الاحتفاء الخاص به ليس حبا فيه بل خوفا منه وإبعادا له، واتقاء لكل ماقد يلحقنا منه من شرور أو أذى فى الوقت نفسه الشبورة رمزيا قد تكون معادلة لحالة الخلط والتشوش والارتباك التى يعيشها الراوى، حالة اختلاط الرؤية خلال رحلته الفعلية فى الواقع إلى محطة السكة الحديد واضطرابات الذاكرة حين يفكر فيمن ماتوا وأيضا فيمن ستلحقهم يد الردى عاجلا أو آجلا، والشبورة أيضا رمز يرتبط بالغموض وعدم وضوح الرؤية وبالروح التى عليها أن تعبر من مرحلة إلى مرحلة، خاصة من الظلمة إلى النور أو من الجهل إلى الفهم والمعرفة.

هناك رمز آخر فى هذه القصة يتعاون مع غيره من الرموز فى كشف الدلالات الأخرى المرتبطة بالموت ونقصد به رمز الكلب الأسود. كان الراوى يسمع صوت هذا الكلب دوما كلما اقترب من الطريق الرئيسى فى قريته كل مرة كان يحذر منه، كل مرة حاول أن يكسب صداقته لكنه «عصى على الترويض وفى حالة عداء أبدى مع البشر»، كان الراوى يشعر بأن هذا الكلب يعرفه ويدرك

سره، وكان يبدو للراوى أيضا عصبى المزاج يدعى الحفاظ على القيم، ورغم أنه كان مجرد كلب لكن الراوى كان يخشاه «أكثر من شواهد الموتى التى اتركها الآن خلف ظهرى».

الكلب الأسود هنا مرتبط بالظلام والظلام يرتبط بالليل، والليل يرتبط بالموت، حيث ظلمة القبر، والكلب هنا حارس للحدود بين عالمين: عالم الحياة وعالم الموت، أو بين حالتين حالة الخوف وحالة الطمأنينة وحالة الجحود وحالة العرفان.

لكن صورة هذا الكلب كما ارتسمت فى ذهن الراوى ووجدانه هى صورة كلب يصعب ترويضه، وينبغى الحذر منه، تصعب الصداقة أو الألفة معه، وهو مثير للنكد والحزن، وهو يدعى صداقة البشر لكنه ليس كذلك وهو كاشف لأسرار البشر عالم ببواطنهم والراوى يخشاه أكثر من شواهد القبور، هل هو القدر؟ هل هو الموت الذى هو أكثر من مجرد شاهد حجرى أو رخامى؟ هل هو رسول الموت؟ هل هو هاجس الخوف من المجهول الذى يجعلنا نخشى المستقبل؟ ويحذرنا هذا الكلب منه بعد وكأنه يعرفه ويعرف ماسيحدث لنا؟ كل هذه الاحتمالات قائمة وممكنة.

فى الميثولوجيا الفرعونية الكلب هو الرمز الذى يتقمصه الإله **أنوبيس** الذى يشرف على تحنيط الموتى ويحرس مقابرهم، وقد كان صوت الكلب إذن والأفكار المرتبطة به والمشاعر الخاصة حوله هى مفتتح دائرة حدود وعى الراوى وذاكرته على عوالم من الموتى (خاصة الأب) وهى عوالم ترتبط فى وجدانه وذاكرته أيضا بأشجان عديدة

خامسًا ـ لغة الموت:

يظهر الانشغال بالموت فى لغة هذه المجموعة عند عدة مستويات نذكر منها خاصة:

١ـ عناوين القصص:

حيث نجد ذكرا مباشرا للموت أو مايرتبط به من عناوين قصص مثل: «ترنيمة للدار» و«الضحى والليل وعناوينها الفرعية هى: (المقبرة والزيارة، التجلى، يوم للدود، ضحكة الملائكة، الدخول إلى قرية الجن والمعابد، ظل الموت، الملاك)

٢ـ المفردات:

حيث يكثر فى المجموعة ذكر مفردات مرتبطة بالموت مثل: المقابر ـ الضريح ـ الدفن ـ الشاهد ـ الدود ـ القماش الأبيض ـ التكفين ـ البكاء ـ الجنازة ـ الصراخ ـ اللطم ـ خدش الصدور ـ الإبرة والخيط ـ القطن ـ المصطبة ـ العظام ـ تسبيل الجفنين ـ الصبار ـ الذباب الأزرق ـ الجثث ـ قراءة القرآن ـ الماء ـ الملائكة ـ القبلة.. إلخ.

٣ـ الصور والشبهات:

هناك مشاهد كاملة فى عديد من قصص هذه المجموعة قام فيها الكاتب بتصوير مايجرى خلال عمليات الموت والتكفين والدفن والجنازات، وهناك كذلك مشاهد للموتى، وهم يستيقظون ومشاهد للأحياء وهم يموتون. وقد ذكرنا فيما سبق أمثلة لهذه المشاهد لكننا نضيف هنا أن الكاتب أحيانا يستخدم المفردات الخاصة بالموت فى بعض التشبيهات والصور الجزئية الخاصة، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر، ماورد فى قصة عبادة الليل فى وصف بيوت المدينة فى الضوء القليل فى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أثناء الليل حيث قال عنها الكاتب بأنها شبيهة بشواهد القبور، كما انه شبه الفم المفتوح لرجل عجوز (كان موازيا رمزيا لليل) بانه «كطاقة مقبرة مهجورة» وفي صور اخرى شبه الليل بانه «كابوس اجرب» ووصف مصباح المقهى الشحيح بانه «بلون السل» ذلك المرض الذى كان - ومازال - فتاكا.

اللغة عامة:

اللغة عامة في هذه المجموعة فيها حس ترتيلي ترنيمي دعائي خشوعي طقسي شبيه بلغة التعاويذ والرقى. فيها هذا الحس الذى يقربها من لغة العهد القديم والقرآن الكريم (انظر على سبيل المثال لا الحصر قصة: الدخول إلى قرية الجن والمعابد حيث نجد هذا الحديث الخاص عن الرب والوصايا العشر والأناشيد ومشيئة الرب والخطايا بأنواعها..إلخ)

ويستخدم الكاتب تقنيات التقديم والتأخير، والجمل الاسمية وغير ذلك من التقنيات، وفي لغة تبدو كأنها غمغمة قادمة من أعماق ذات تعاني دوما هذا الصراع بين الإقبال على الحياة والخوف من الموت.

خاتمة:

الموت في قصص هذه المجموعة ليس فقط هو الموت المادى (رغم انه الغالب -) ومايرتبط به من طقوس وشعائر وحركات وأفكار ومعتقدات، فالموت المعنوى موجود ايضا، موجود في موت الأحلام والحماس وانطفاء الطاقة والانزواء على الذات والهروب من المواجهة (قصة: مكان للنوم مثلا)، وموجود ايضا في انهيار القيم وتفكك المعايير والتحلل الأخلاقي وغير ذلك من مظاهر الفساد (قصة: الدخول إلى قرية الجن والمعابد مثلا). ومازالت هناك محاور اخرى ثرية وخصبة في هذه المجموعة تحتاج إلى المزيد والمزيد من التعرف والاستكشاف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الضوء والنار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد أن استفاق «الحاج» من إغفاءته الطويلة، وسكونه الكظيم تطلع إلينا بعينين زائغتين، مترعتين بالانكسار والألم..

فلم نعد بحاجةٍ لأن يقول.

كنا نتحلق حول سريره البارد، ولا نترك له من فراغ الدنيا الشاسعة سوى حلقةٍ ضيقة تحدها رؤوسنا الملتفة، وعيوننا الفاحصة! لكنها كانت كافيةً لأن يمعن النظر إلى السماء الواسعة المفتوحة بقبتها الزرقاء، وغيومها الحيرى، وسؤالها القديم.

ولابد أنه كان يبحث عن إجابات لا نعرفها، حين ترك بلدته وسافر مع المسافرين..

فلم يقل: «كفايه يا عمل» حين أهلكوه فى الخلع والزرع، ولم يقل: «كفاية يا صبر» حين مد خطوط الحديد لتعبر القطارات إلى الصحارى والهضاب! ولم يقل «كفاية» حين نام فى خيام الشعر وزرائب الحمير والبقر ولم يقل «كفاية يا ألم» حين هاجمته القروح والسقم.

ونجا من الحصبة والدرن، وهرب من الطاعون والكوليرا، وقاوم السعال والسعار، وفر من البهاق والجذام.

قالوا: احفر فحفر، ازرع فزرع، اصنع فصنع، اطلع فطلع.. وحين حاسبوه، لم يراجع بيسراه ما قبضته يمناه! كان يعرف ما لا يعرفه غيره.. ويعرف أنه امتداد لامتداد، وأن ما قد يراه المرء بداية قد يكون عين النهاية.

إذ علمته التجربة كيف يحذر السموم والهموم، ويتجنب المركبات والراكبين والطائرات والطائرين، وكيف يتحاشى اعداءه الطبيعيين والتاريخيين ويحذر كيد النساء ومقت الرجال.

فتجاوز الستين دون أن يخذله قلب، أو تخدعه الشرايين.

كان عليه أن يحارب فى كل اتجاه، وينتصر فى كل المعارك فهزيمة واحدة يمكن أن تنفيه، وتنهى حياته، إغماضة عين قد يكون فيها الهلاك، رفة هدب، لمسة إصبع، كلمة حق. لعبة هزلية يلعبها البشر كل يوم، كما تلعب الفراشة حول النار - مأخوذة بضوئها - فتتخطى ذلك الخيط الرهيف الذى يفصل بين الضوء والنار. بين نهاية البداية.. وبداية النهاية!!

تلك الشعرة الممدودة، المشدودة التى لا يراها إلاّ الممعنون. فلم يسهر فى مقهى حتى لا تأخذه الشرطة، ولم يصل الفجر - حاضرا - حتى لا يهاجمه اللصوص، أو يدهسه سائق مخمور، أو يعقره كلب مسعور، أو أسد هرب من سيرك أو حديقة كان يعرف أن الكهرباء تصعق، والنار تحرق، والعلمُ يمحق، والسهر يمرض، والبوظة تسكر، والضوء يرهق..

وما بين البرزخين حجاب لا يكشفه الله لكل البشر!

فلم يتكلم فى السياسة أو القانون، ولم يقاوم السوارى أو يناصر سعد زغلول، فلم تُصبه رصاصات المحور، أو قنابل الحلفاء ولم يشارك فى الحرق أو الإطفاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان عليه أن يقول فقال. وأن يوافق فوافق. وأن يفعل ففعل. فأنجب البنين والبنات، وبنى مثلما يبنى غيره ثم خضّب وعرّش وأدخل الماء والكهرباء، دون أن يخشى الماء أو الكهرباء! وها هو يرمينا بنظراته الحيرى، ويجمع خيالاتنا الملتفة بعين الغريب المغادر.

لم تكن حياته رغيدة حتى يمسكها بأسنانه، لكنها الشعرة الرهيفة التى نشعر بها ولا نراها أبدًا.

فمع كل دقة ساعة، كانت الروح تحاول أن تفر منه، فيكبحها بحيل البشر القليلة: مرة بأسنانه، ومرة بأمعائه، ومرات بعينيه، فنراه يكز، ويحز، ويفز، ويجز، ونراه يقبض ويتلوى، يعرق ويبرد، يصحو ويغفو، فتتبادل النظرات ولا نملك حيلة.

ومع انتصاف الليل كانت الروح تحاول أن تروح، لكنه كان يسحبها بمخلب الإرادة، وكأنها مربوطة بلولبٍ لا نراه، وفى كل مرة يفتح فيها عينيه، كان ينظر نحونا متسائلا قلقا. وكأنه يريد أن يطمئن على نجاحه الجديد، وفرحه بالوجود والحياة، قبل أن يروح فى سكرة جديدة! وحين أمعن فينا النظر، وحاول أن يبتسم ابتسامة بدت لنا الأخيرة تبادلنا الهمسات والنظرات، لكنه بعثر خيالنا باستفاقة جديدة، نظر فيها إلينا فردًا فردا، ثم نظر نحو السماء مستسلما وقد تألقت فيها النجوم، ثم سمعناه يغمغم: «كفايه يارب... شبعت»! وبعدها بثوان معدودات.. أغلق عينيه.. ومات..

ماهر شفيق فريد

قبلة الريح

تجمع «قبلة الريح» للدكتور نعيم عطية بين ثلاثة أجناس أدبية، هى الرواية والقصة القصيرة والقصيدة. و «قبلة الريح» رواية بمعنى أن نصوصها تصب فى مجرى واحد، وصادرة كلها عن الشخص نفسه. وهى أيضا مجموعة قصص بمعنى أن كل نص فيها يمكن أن يقرأ مستقلا ويكون له معنى. وإن كان هذا المعنى ولاشك يغتنى حين يقرأ النص من حيث علاقته بسائر النصوص الأخرى.. ومما يؤيد أيضا إمكانية النظر إلى هذه النصوص على أنها قصص قصيرة أن من الممكن إعادة ترتيب بعض هذه الفصول على نحو مغاير للنحو الذى قدمه الدكتور نعيم، فلا يوجد خيط سردى ممتد بين النصوص كلها على نحو طولى من البداية إلى النهاية، ولهذا فمن الممكن أن نبدأ مثلا بالنص الرابع ثم النص الثالث وهكذا.

على أنه ربما كان أكثر الأوصاف انطباقا على هذا العمل هو أنه قصيدة طويلة من النثر، فواضح أن الرؤية فى هذا العمل رؤية شعرية، بمعنى أنها لا تتوقف عند جزئيات الواقع، وإنما تحول هذا الواقع تحويلا تخيليا، وتنفى عنه الزوائد، وتستبقى ما هو أساسى فقط. وقوام التعبير فى هذا العمل هو الإيجاز واللمحة الدالة. ولانعتقد أن فى هذا الكتاب جملة واحدة يمكن أن نحذفها، وهذا التكثيف من خصائص الشعر. وذلك إلى جانب غناء النص بالصور الشعرية التى تعتبر أغلبها صورا بصرية، وإن كان هناك أيضا مؤثرات سمعية كثيرة، وإيقاعات تذكرنا أحيانا بإيقاعات الترجمة العربية للكتاب المقدس سواء كانت توراة أو إنجيلا ولهذا كان توصيفنا للكتاب أنه خليط من هذه الأجناس الأدبية الثلاثة.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ومن الظواهر التى تستلفت النظر فى «قبلة الريح» أن المؤلف مال إلى استخدام شبه الجملة بحيث لايبدأ عبارته بالفاعل أو الفعل كما هو مألوف، وإنما يبدؤها مثلا بحرف الجر، فيقول على سبيل المثال «بعزلتك تلوذ وتتشبث» أو «مثل السمك كنا»، أو «من الخلف ستلدغك». ولعملية التقديم والتأخير هذه إلى جانب وظيفتها الإيقاعية وظيفة مضمونية أيضا. فإذا كان الإنسان الفاعل والفعل الإنسانى يتأخران، بينما المفاجآت والتقلبات - التى تتخذ هنا شكل شبه الجملة أو الجار والمجرور - هى التى تتقدم، فهذه حيلة فنية لها وظيفة وليست مجرد خاصية أسلوبية..

وإذا كنا نعتقد أنه لايمكن للكاتب أن يتجاهل الواقع، وليس الخيال ذاته إلا إعادة ترتيب لجزئيات الواقع، فإننا نعتقد ايضا أن الكاتب يستطيع أن يتجاوز الواقع. وقد تجاوزه المؤلف فى هذا العمل فعلا، كما يتجاوزه كل فنان كبير، ولنأخذ مثلا على ذلك من الفن التشكيلى، فعندما يرسم فنان وجها إنسانيا على شكل بيضة دون عينين أو انف أو فم، أليس هذا تجاوزا للواقع؟ أعتقد أنه تجاوز. ثم إذا لم يكن الأدب تجاوزا للواقع، فكيف نفسر أننا اليوم نستجيب لأعمال كتبت منذ خمسة وعشرين قرنا، مثل قصائد وتراجيديات ونصوص إغريقية، مع أن الظروف الواقعية والحضارية اختلفت اختلافا شاسعا بين الحقبة التى نحياها والحقبة التى كتبت فيها تلك الأعمال؟ تفسير ذلك أن الأدب الإغريقى تمكن من أن يتجاوز مقولات الفكر والأحساسيس المحصورة بحدود عصرها، وبالتالى، فإن هناك شرارة خلاقة انطلقت منه، واستطاعت أن تعبر هذه القرون الخمسة والعشرين، بحيث نستجيب لها اليوم، كما لو كان مؤلف تلك الأعمال كاتبا معاصرا لنا.

كما نعتقد أن «قبلة الريح» عمل من صنع العقل، وهو عقل مبدع ومنظم وقوى وقادر على تحليل ذاته، وعلى النظر إليها كما لو كانت هذه الذات شخصا منفصلا عنه. قد يكون فى هذا العمل صفة «العمل الاعترافى»، ولكن حتى الاعتراف حين يضعه الأديب على الورق، ويقدمه على انه خطاب إبداعى، يغدو مختلفا عن الاعتراف الذى نسمعه مثلا على أريكة المحلل النفسى. ولاشك أن مؤلف «قبلة الريح» منغمس فى عمله هذا إلى حد يجعله غير مدرك إلى أى حد يتضمن تحويرا للمواد الأولى التى صاغه منها. أما نحن فباعتبارنا نقادا واقفين على مبعدة بعض الشىء من العمل فنمتلك من وضوح الرؤية ما يجعلنا نقدر ما يحتوى عليه هذا العمل من صنعة، وتنظيم، وإحكام عقلى.

وربما كان أول ما يستوقف القارئ فى «قبلة الريح» هو الحالة النفسية التى تسيطر عليه، ففى هذا العمل وحشة مروعة. ويذكرنا فى بعض المواضع بعالم صموئيل بيكيت الذى هو عالم موحش انتفى عنه البعد الإنسانى، كأننا نشهد وضع الإنسانية فى أعقاب كارثة كبيرة، مثل انفجار قنبلة ذرية، بحيث يتعين على الإنسانية أن تبدأ من جديد.

ويستلفتنا ايضا وجهة النظر التى تروى بها هذه النصوص، ففى النصوص الثلاثة عشرة تقريبا نجد نفس التقنية، وهى البدء بالضمير المتكلم أو ضمير المخاطب ثم الانتقال من أحد الضميرين إلى الآخر، وليس فى هذا غرابة لأن الضميرين فى الواقع جانبان لشخص واحد، فنحن إزاء مناجاة متطاولة..

إن دلالة وجهة النظر المقدمة فى «قبلة الريح» هى أن الذات قد انقسمت أو تضاعفت، فالفرد يعانى، وفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوقت ذاته يرقب نفسه إبان المعاناة، وهذا من خصائص الحداثة التى كادت تصبح كلاسيكية، حداثة العشرينيات ، وهى الفترة التى ظهر شعراء مثل **إليوت** وروائيون مثل **جويس**. على أن هناك أيضا حداثات كثيرة جاءت بعد ذلك، لكن فى اعتقادى أن المؤلف أقرب إلى الحداثة بهذا المعنى من حداثة «الرواية الفرنسية الجديدة» وهو أقرب إلى «تيار الشعور» منه إلى «الرواية الضد». كما أن استخدام الكاتب للغة أشبه بالتعزيم، يقصد أن يلقى علينا رقية سحرية تشل منا الإرادة فنستنيم إلى إيقاعاته الموحية على نحو ما يحاول - ومعذرة للتشبيه - الثعبان أن يسمر فريسته، فلا تستطيع حراكا.

واضح أيضا أن الكتاب بمثابة منولوج ممتد. كما أن ما نجده هنا هو صوت أكثر منه شخصا متجسدا، وربما كان الجدل الأساسى الذى أشار له **الأستاذ سامى خشبة** فى الصفحة الختامية التى ذيل بها الكتاب هو جدل بين الخبرة المعيشة والذكرى الماضية، فهناك تفاعل مستمر بينهما، الماضى يقتحم الحاضر، وفى الوقت نفسه الحاضر يغير من شكل الماضى، فيضحى دلالة جديدة على ضوء ما استجد على موقف البطل..

وبالنسبة لعنوان «قبلة الريح» أعتقد أن عبارة «قبلة الريح» قريبة من «قبض الريح» فى تشابه الحروف الأولى، فكأن المؤلف يريد أن يردنا فى النهاية إلى مفهوم أن الكل باطل وقبض الريح، وإن آثر أن يخفف من وقع ذلك، فجعله أشبه بقبلة حنون أو نسمة رطبة تخفف من هجير الخبرة..

وفى النهاية، نقرر أن هذا النص ليس نصا من السهل أن يكون شعبيا أو جماهيريا، ولكن لاشك فى أنه فى الوقت نفسه أدب باق، عريق، وخصب، أحكم المؤلف كتابته. وفى النهاية سيظل - شأنه فى ذلك شأن كتاب آخرين كبار مثل **إدوار الخراط وبدر الديب ويوسف الشارونى** - كاتبا للخاصة، والخاصة هنا ليست بمعنى طبقى، وإنما الخاصة بمعنى فكرى وذوقى، أى الذين تدربت حساسيتهم ليس على فن الأدب فحسب، بل وعلى فنون أخرى أيضا مثل الموسيقى والفنون التشكيلية. وستظل أعماله محدودة الانتشار، وربما كانت فى عزلة أيضا، ولكن فى تصورى أن عزلة الدكتور **نعيم عطية** هذه أشرف من رواج كتاب كثيرين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حمدى حسين

رؤية محمود تيمور لجمال عبد الناصر فى رواية

معبود الطين

«معبود من الطين» رواية قصيرة تقع فى مائة وعشر صفحات [1] من القطع الصغير، كتبها **محمود تيمور** بضمير المتكلم، وهى تُروى على لسان بطلها «بتاح» وتقع فى اثنى عشر فصلاً. وهى تصوّر التناقض الهائل بين الشعار المعلن والممارسة الفعلية، وهى تؤكد أن الواقع المعيش - وإن قام على أكذوبة - أقوى من المثال الذى لا تسنده قوة مهما كان صادقًا.

ـ والمجتمع المصرى - فى السنة التى صدرت فيها الرواية (١٩٦٦) كان مسرحًا لمجموعة من المتناقضات. فقد كانت الشعارات التى تمجّد الحرية والكرامة شعارات رائعة، وفى الوقت ذاته كانت المعتقلات تستقبل كل من يتجاسر من أصحاب الرأى الآخر على رفع صوته، سواء أكان من أصحاب اليمين أم كان من أهل اليسار. وكانت الدولة تقيم أوثق العلاقات مع الاتحاد السوفيتى - آنئذ - وفى الوقت نفسه تعتقل الشيوعيين فى مصر. وتعلن فى مواثيقها أن الحرية الحقيقية لها جناحان هما: العدالة الاجتماعية و الحرية السياسية، ونراها تقطع شوطًا كبيرًا فى طريق العدالة الاجتماعية، ولا تواكبه خطوات مماثلة فى طريق الحرية السياسية.

ـ ونلحظ منذ البداية أن تيمور لم يحدّد لروايته زمانًا ولا مكانًا، وإنما اكتفى بأن أجرى أحداثها فى بيئة فرعونية؛ وذلك تحقيقًا للأبعاد الزمانى والمكانى.

وتحكى الرواية قصة رجل مثالى هو «بتاح» يدعو إلى دين جديد، ويلتف من حوله أعوان ومريدون، أبرزهم تلميذه «سنكرع» . ويهاجمهم «بهاتور» كبير الكهنة، وتدور معركة بين الفريقين يفرّ على إثرها «بتاح» إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصحراء، ويلتقى بناسك يُدعى «كاى» وبعد موت «كاى» يعود بتاح إلى مدينته «إنب - حِرْ» وبصحبته«نفرت» حفيدة «كاى» وهى من تلامذة بتاح فى دعوته للدين الجديد. وكان قد مرّ على فرار «بتاح» إلى الصحراء خمسة عشر عاماً، اجتمع خلالها شمل اتباعه بقيادة «سنكرع». وكان قد شاع بينهم عقب المعركة أن «بتاح» ارتفع إلى العُلا عقب مقتله، وأن روحه اتحدت بالقدس الأسمى، فإذا هو إله، وما لبثت هذه الشائعة أن صارت عقيدة راسخة. وأصبح «سنكرع» كبيراً للكهنة فى عبادة الإله « بتاح» وأقام لديانته المعابد، وصارت عبادته ديناً رسمياً للبلاد. يعود «بتاح» لتصدمه تلك الغربة التى صارت واقعاً، ويأمره «سنكرع» أن يغير اسمه لأنه لا يليق أن يتسمى باسم الإله ، ويسمّيه «بتاح - حتب» وتتحوّل «نفرت» بالتدريج من تلميذة ل «بتاح» ولعقيدته وهى عبادة الإله نور الأزل إلى محبّة تتعلق بشاب يدعى «نبكاو» تعرّفت عليه فى أعياد الشباب، ويبدو عليها استعداد لتقبل ديانة الدولة الرسمية. وبعد مساجلة كلامية حامية بين «بتاح» و«سنكرع» ينسحب «بتاح» ليعود إلى الصحراء هائما على وجهه مرة ثانية ليمارس عبادته القديمة، وليطهّر نفسه بعدما تحركت غرائزه نحو ربيبته «نفرت»، وفى هذا انحدار للمثال أمام الواقع.

- وقد حاول **تيمور** أن يسجّل رؤيته للواقع السياسى المعيش سنة ١٩٦٦ من خلال هذا القناع الفرعونى، وسوف يتضح ذلك من تحليلنا لهذا العمل من حيث: الشخوص، والأحداث، والزمان والمكان، واللغة. ونبدأ بالشخوص:

- كان **جمال عبد الناصر** - ولا يزال - زعامة كارزمية، حظيت بحب الجماهير بشكل يكاد أن يكون فريداً فى تاريخنا المعاصر؛ وذلك مردّه لأسباب عدّة: منها ما يرجع إلى شخصه، وملامحه وهيئته، ومنها ما يرجع إلى الطرف التاريخى الذى برزت فيه زعامته، ومنها ما يعود إلى الإنجازات الضخمة فى مجال العدالة الاجتماعية والتنمية، ومنها ما يُرَد إلى الانتصارات الكبيرة فى المعترك الدولى ضد قوى عاتية. وكانت محصلة ذلك كله أن صار **جمال عبد الناصر** معبوداً للجماهير، ولكنه لا يخلو من ضعف إنسانى أمام قيمة يقدّسها، هى زمالة السلاح. ومن هنا حظى صديق عمره المشير **عبد الحكيم عامر** بمكانة خاصة لديه، منعته من إقصائه فى الوقت المناسب، إلى أن صار مركزاً للقوة لا يستهان به، وأدى ذلك إلى ما سمى بثنائية القيادة أو ثنائية الحكم بين القيادة السياسية، والقيادة العسكرية. والصلة بين «بتاح» بطل الرواية وشخص **عبد الناصر** تاكدت فيما يربو على اثنى عشر موضعاً بالرواية، أهمها:

١- كانت العقيدة الدينية تمثّل معظم عناصر ايديولوجيا المجتمع فى العصور القديمة، وفى العصور الحديثة صار المعتقد الدينى عنصراً من عناصر عديدة تتكامل لتشكل أيديولوجيا المجتمع أو بمعنى آخر كان الفرعون حاكماً وإلهاً، بينما انفصلت السلطة الدينية عن السلطة السياسية مع بداية العصر الحديث، ومن هنا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاختيار **تيمور** لشخصية «بتاح» صاحب الدعوة الدينية فى العهد الفرعونى، يقابل شخصية **عبد الناصر** الزعيم السياسى فى العصر الحديث. وكما بشّر «بتاح» بدين جديد، بشر **عبد الناصر** بعهد جديدمن عهود التغيّر الاجتماعى والسياسى. وكما يتعرض صاحب كل دعوة جديدة إلى عناصر مناوئة تتآمر عليه إلى حدّ التفكير فى اغتياله حدث ذلك على مستوى الواقع لشخص **عبد الناصر**، وعلى مستوى الرواية لشخص «بتاح» الذى يقول عن نفسه :«..أردت هداية هذا النفر المضلّل وتبصيره بجوهر الدين: الصدق، والإخلاص والمحبة، والسلام، فثاروا، وكادوا لى، وأتمروا ليقتلونى...» (٢)

٢. كان **عبد الناصر** ثوريا مثالياً لايعرف النفاق، منذ تفتح وعيه السياسى على المظالم الاجتماعية، وفساد الحياة النيابية فى مصر قبل الثورة، وقد تنقل مع أسرته من بنى مزار إلى أسيوط، ثم الإسكندرية فالقاهرة حيث استقر بها . و«بتاح» يقول عن نفسه :«نشأت فتى أميل إلى المثالية، لا طاقة لى باحتمال الواقع الكريه الذى يحيط بى، وكان مما أيقظ ضميرى وأرهف وجدانى، ما شهدته من مناظر اليمة، حولى، فى أثناء رحلاتى مع أبى نجوب الأقاليم لجمع الإتاوات وتسخير العبيد وكنت أعجب لهؤلاء الكهنة، سدنة الدين، من نصّبوا أنفسهم للدفاع عن حقوق المظلومين، وتذكير الناس بالخصائص الدينية من سماحة وعدالة وبر«لقد استحالوا سادة غطاريف، يضللون العقول، ويموهون الحقائق، وينشرون بين الناس عقيدة الخنوع والاستسلام».(٣)

٣. قام **عبد الناصر** بتشكيل تنظيم الضباط الأحرار، وأدنى إليه صديق عمره، **عبد الحكيم عامر** الذى كان يتمتع - أنئذ - بالثقافة العسكرية العالية، والقدرة على استقطاب الضباط من حوله. ويقول «بتاح» فى الرواية:

«شرعت ابث بين أهل الرأى، ما استبان لى من سرائر الطبيعة وحقائق الوجود، وماينبغى أن تقوم عليه علائق الناس بينهم وبين أنفسهم وبينهم وبين الإله الحق، نور الأزل... والتف حولى شيعة أمناء، ما لبثوا ان نموا وتكاثروا، وتميّز من بينهم شاب متوقد الذهن، قوى العزم، فيه تطلع وطماح يسمى «سنكرع»(٤) ولعلنا نلحظ أن اسم «سنكرع» يتكون من مقطعين سنك، رع واسم **عبد الحكيم عامر** يتكون من كلمتين وبين المقطعين والكلمتين حروف مشتركة هى (الكاف، والراء والعين).

٤. نعرف من كتاب «فلسفة الثورة» **لجمال عبد الناصر** أنه شارك فى محاولة للتصفية الجسدية لواحد من رموز العهد البائد، ولكن سرعان ما استيقظ فيه الإنسان وأحس أنه غير قادر على المضىّ فى هذا السبيل، وأنه ينبغى أن ينبذ هذه الوسيلة بعد أن اقتنع انها لن تؤدى إلى التغيير الجذرى المنشود. يقول **عبد الناصر** عن هذه التجربة:

«وفجأة دوّت فى سمعى أصوات صريخ وعويل، وولولة امراة، ورعب طفل، ثم استغاثة متصلة محمومة. وكنت غارقاً فى مجموعة من الانفعالات الثائرة، والسيارة تندفع بى بسرعة... ولم أنم طول الليل... (وبعد حوار مع النفس يبحث فيه عن دوافعه لهذا العمل ونتائجه)

يقول:وجدت نفسى أقول فجأة : ليته لا يموت! وكان عجيباً أن يطلع علىّ الفجر وأنا أتمنى الحياة للواحد الذى تمنيت له الموت فى المساء! وهرعت فى لهفة إلى إحدى صحف الصباح. وأسعدنى أن الرجل الذى دبرت اغتياله قد كتبت له النجاة»(٥). وكان «بتاح» لايطيق سفك الدماء. فنراه بعدما هاجمته هو وأعوانه جماعة «بهاتور» كبير الكهنة الذى كان يتربص به و بدعوته، وبعد أن نشبت بين الجماعتين معركة ضارية يقول:«... وحاولت وقف القتّال فأخفقت ..فما كانت نفسى تسوّغ لى أن أشهد قتل إنسان لأخيه الإنسان، ولا أن أغمس يدى فى دم إخوانى من بنى البشر... وطار صوابى لمرأى الدماء وهى تراق كالأنهار، والأشلاء وهى تتطاير فى الهواء.(٦) وقد غيّر «بتاح» أسلوب دعوته بعد هذه المعركة، ولم يلجأ للعنف بعدها، ، وفرّ إلى الصحراء يعبد إلهه نور الأزل.

ونلحظ بالإضافة إلى المشابه القوية السابقة بين كُلّ من شخصية «بتاح». كما قدمها **تيمور** فى روايته - وبين شخصيّة **جمال عبد الناصر**، أن كلمتى (**جمال**) و(**بتاح**) من وزن صرفى متقارب، وأن مدينة (إنب - مرّ) التى ولد بها «بتاح» تتكون من كلمتين، ومدينة بنى مرّ التى نشأ بها **جمال عبد الناصر** من كلمتين كذلك، وكلمة (إنب) هى مقلوب كلمة (بنى) وكلمة مرّ تتقارب مع كلمة (حرّ) صرفياً. وعندما ترتبط هذه المشابهة الموضوعية بين الشخصيتين: **جمال عبد الناصر**، و«بتاح»، فإنها تؤكد ما حاوله **تيمور** من إسقاط على الواقع المعيش.

- واختيار **تيمور** للبيئة الفرعونية كان مقصوداً، ونحن نعرف أن الدولة الفرعونية: «كانت دولة بوليسية استبدادية أساساً، تتبع سياسة القمع والإرهاب والترويع التخويف والتنكيل والتمثيل بالنسبة للجميع». (٧) وبالرجوع للرواية نلحظ أن **تيمور** صوّر البيئة الفرعونيةعلى الصورة نفسهاالتى أوردها الدكتور **جمال حمدان**، فمثلا عندما تقدّم «بتاح» من المحفّة التى كان «سنكرع» محمولاً عليها - وعندما اقترب الموكب - ليتحدث إليه نجده يقول: «وشدّ علىّ الحراس... وتجمعوا حولى يأخذون علىّ الطريق،... وبعدما تحدثت مع «سنكرع» التفت إلى عريف أحرسه يقول: «قودوا الرجل وابنته إلى مثوى الغرباء ليكونا فى حراسة العبد «رخت» والأمَة «خنوت». فأحاطت بى وبالفتاة شرذمة من العسكر.»(٨) وعندما استدعى «سنكرع» «بتاح» عومل «بتاح» بالأسلوب نفسه الذى تتعامل به أجهزة المخابرات اليوم حين تستدعى مواطنا حيث تعمد إلى نوع من التخويف والترويع والغموض لإضعاف إرادته، وضعضعة قواه النفسية؛ ووصف «بتاح» لهذا اللقاء فى الرواية مماثل لذلك تماما (٩) وكانت أحوال مجتمعنا سنة ١٩٦٦ مطابقة لما صوّره **تيمور** فى روايته من قمع وإرهاب. وسيطرة لأجهزة الشرطة والمخابرات. وبدهى أنه لم يقصد بالفرعونية فى ذلك البناء الاجتماعى والسياسى فى مصر القديمة، فرعون وحده أو رئيس الكهنة وحده وإنما قصده هو والذين معه.

وقدم لنا تيمور ثلاثة شخصيات رئيسية أولها «بتاح»، ونلحظ أنه ثبت سمات هذه الشخصية الروحية والعقلية منذ البداية، فبدا لنا شخصا مثاليا، رقيقا، وظل محافظا على هذه السمات على مستوى الدعوة الدينية، أما على المستوى الشخصى الذاتى فقد حاول **تيمور** أن

يجعل هذه الشخصية نامية متطورة، وأبرز مثال لذلك ما يخص علاقته بـ «نفرت» ربيبته وتلميذته فقد أحس بتاح، أنه بدأ يتداعى أمام غرائزه تجاهها، وحدث ذلك بالتدريج فى ستة مواضع من الرواية (١٠) وساكتفى بأخر هذه المواضع عندما نامت «نفرت»، وظل بتاح ساهراً يقول **تيمور** على لسان بتاح: «لبثت عيناى لا تفارقان محياها، وكان ضوء القنديل الشحيح يضفى عليها سحر خلاباً ... ودانيتها أربّت خصلات شعرها ... ثم انحنيت على وجنتها أطبع قبلة حارة مديدة» فقد طوّر **تيمور** الجانب الحسّى والغرزى من شخصية «**بتاح**» وكان أولى به أن يطورالشخصية فى الجانب الأهم الذى يخدم المحور الرئيسى فى الرواية وهو الصراع بين المثال والواقع الجديد فى محاولة للالتفاف حول بغية إصلاحه ولكن تيمور لم يفعل مما يشير إلى عدم تعاطفه مع الشخصية، ومما يؤكد ذلك أنه قدّم الشخصية دفعة واحدة فى أول الرواية، مما أساء للرواية فنياً حيث بدت شخصية البطل سلبية فى الجانب الأخطر، بينما طوّرها ونمّاها فى جانب ثانوى. ونلحظ أن تيمور لم يصوّر الملامح الجسدية لـ «**بتاح**» ليترك لخيال القارئ الفرصة لتخيلّه على الصورة التى يريد لأن دوره فى الرواية يقتضى نوعاً من المهابة لكونه إلهاً معبوداً. أو ربما لخوفه من أن تكون المطابقة بين الملامح الجسدية لكلٍّ من «**بتاح**» و«**جمال عبد الناصر**» دليلاً يستوجب مساءلته، وقد تحول بين روايته وبين أن تصل إلى القارئ.

ولم يوفق تيمور فى التنبؤ بنهاية الصراع حيث حسم الصراع لصالح «سنكرع»، وهرب «بتاح» إلى الصحراء، دون محاولة إيجابية لمواجهة غريمه. بينما انتصر **جمال عبد الناصر** بعد كارثة يونيو ٦٧ على مراكز القوى ونتيجة لهبة الجماهير يومى ٩و ١٠ يونيو. كما لم يوفق **تيمور** فى التنبؤ بكارثة يونيو ٦٧ التى كانت نتيجة حتمية للصراع على السلطة.

ـ ونلحظ أن ثلاثة فصول من فصول الرواية الاثنى عشر وهى : **الأول**، والثانى والسابع قد خلت تماماً من الحوار، وهذا يعد انعكاساً لرؤية **تيمور** للواقع السياسى الذى صوّرته الرواية، حيث غابت الديموقراطية، وغياب الديموقراطية يعنى غياب الحوار الذى يعد من أهم الوسائل لتحقيق الحرية السياسية.

ـ كما أن لجوء الكاتب للأبعاد الزمانى والمكانى، واستخدام القناع الفرعونى كان ردّ فعل لغياب حرية التعبير أنئذ. وإذا أضفنا عدم تعاطف **تيمور** مع شخصية «بتاح» التى تطابق شخصية **عبد الناصر** بات واضحاً أن **تيمور** لم يكن متعاطفاً مع زعامة الثورة، وتكون رؤيته تلك متّسقة تماماً مع رؤيته التى توصلنا إليها من تحليلنا لعمل آخر من أعماله هو روايته «ثائرون» مما لا يتسع المجال لتفصيله. وهذه الرؤية السياسية لتيمور والتى ابرزتها المعالجة النقدية للرواية تخالف تماماً رؤيته المعلنة فى أحاديثه ومقالاته بعيداً عن أعماله الفنية، من ذلك مثلاً ما كتبه تيمور فى مقدمة روايته «ثائرون» التى نشرها بعد قيام الثورة بثلاثة أعوام حيث وصف الثورة بأنها: «جاءت ضوءاً وهّاجاً، حرّك العزائم وشحذ الهمم لبناء صرح مجتمع جديد» ووصف عهد ماقبل الثورة بأنه يتسم «بالانحلال والفساد» (١٢).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ صار واضحا أن تيمور قدّم رؤيته السياسية للصراع بين القيادة العسكرية والقيادة السياسية عام ١٩٦٦، ونجح فى تصوير التناقض بين الشعار المعلن الممارسة الفعلية أو بين المثال والواقع، وهذا يؤكد أن تيمور كان كاتبا شجاعا يتمتع بوعى عميق بحركة الواقع السياسى والاجتماعى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش

(١) نشرت «معبود من طين» مسلسلة فى العددين: التاسع والعاشر من كتاب الهلال فى سبتمبر واكتوبر ١٩٦٦. وصدرت في كتاب سنة ١٩٦٩ عن مكتبة الآداب.

(٢) **محمود تيمور:** معبود من طين. مكتبة الآداب ١٩٦٩ ص ٣.

(٣) المصدر السابق ص٥، ص٦.

(٤) المصدر السابق ص٧، ص٨.

(٥) **جمال عبد الناصر** : فلسفة الثورة. ط. التاسعة الطبعة العالمية ١٩٥٥ ص ٣٥.

(٦) **محمود تيمور:** معبود من طين. ص ١٠.

(٧) **جمال حمدان** : شخصية مصر، دراسة في عبقرية المكان جـ ٢ ظ عالم الكتاب ص ٥٥٤.

(٨) **محمود تيمور:** معبود من طين. ص٤٣، ص٤٤

(٩) انظر، المصدر السابق. ص ٤٦ ومابعدها

(١٠) انظر، المصدر السابق
صفحات:٢٤، ٢٨، ٩٩، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤.

(١١) المصدر السابق ص ١٠٢

(١٢) **محمود تيمور:** ثائرون. كتاب الهلال العدد(٤٦) يناير ١٩٥٥ ص٩، ص١٠ من المقدمة

كيريل ايمرسون
ت: أنور محمد ابراهيم

باختين
وعلم الأدب المعاصر

تقديم:

عقد فى جامعة التربية بموسكو فى الفترة من ٢٦ إلى ٣٠ يونيو ١٩٩٥ المؤتمر الدولى السابع لإبداع العالم والمفكر الروسى الكبير **ميخائيل فيتش باختين** (١٩٨٥ ـ ١٩٧٥). وشارك فى هذا المؤتمر حوالى ١٥٠ عالما من ٢١ دولة من أوروبا وأمريكا وآسيا وأفريقيا وقد فاق هذا المؤتمر الذى عقد بمدينة موسكو، بشكل ملحوظ، كل المؤتمرات الدولية التى عقدت من قبل لمناقشة إبداعات **باختين**، وذلك من حيث عدد المشاركين والمشكلات المطروحة للنقاش؛ وهو نفس مايمكن أن نقوله فى مجال المقارنة بينه وبين العدد الكبير من المؤتمرات التى عقدت فى الذكرى المئوية لميلاد **باختين**، فى كل من مدن ڤيتيبسك ونيڤيل وسارانسك وأول وڤيلنوس (من مدن الاتحاد السوڤيتي السابق) وشيفلد (المملكة المتحدة) وجامعة بنسلفانيا (الولايات المتحدة) وسيريزى لاسال (فرنسا) وفى عدد من البلاد الأخرى.

لقد بدأ الغرب فى عقد المؤتمرات المكرسة لأعمال **باختين** منذ عام ١٩٨٣، وجاءت المبادرة فى هذا الصدد فى أوائل الثمانينيات من جانب علماء الأدب فى كندا والولايات المتحدة الأمريكية. ومنذ ذلك الحين وحتى مطلع التسعينيات تميزت هذه المؤتمرات بسمتين بارزتين: الأولى هى أن غالبية المشاركين فيها كانوا من علماء الأدب، والثانية أن العلماء من أبناء الوطن الذى أنجب **باختين** لم يشاركوا فى واقع الأمر فيها. ويأتى هذا المؤتمر الأخير ليشهد على التحول الكبير الذى حدث فى المواقف التى اتخذت من **باختين** منذ بداية نشاطه العلمى وحتى الآن مع قرب نهاية القرن العشرين.

كان مؤتمر **باختين** الخامس والذى عقد فى مانشستر فى يوليو عام ١٩٩١ بمثابة نقطة تحول هامة؛ إذ أصبح بمقدور علماء الأدب واللغة فى الغرب أن يقوموا ـ دون معوقات تذكر ـ بدعوة وفد من زملائهم من

روسيا للمشاركة فى المؤتمر، ومنذ هذا التاريخ بدأ عقد الصلات بين الباحثين الروس والغربيين فى مجال ما أصبح يعرف باسم (الباختينا لوجيا) وإن اتسم لقاء هؤلاء بهؤلاء فجأة فى أول الأمر بالصدام بعدد من صعوبات «الحوار» البعيد إلى حد ما عن المسائل التنظيرية.

لقد رسّخ مؤتمر موسكو الأخير تقليد عقد المنتديات الدولية المكرسة لباختين، بحيث تصبح كل عامين استمرارا لما تم فى الماضى، حيث توالت المؤتمرات على النحو التالى: أونتاريو (كندا، ١٩٨٣)، سردينيا (إيطاليا، ١٩٨٥)، القدس (إسرائيل، ١٩٨٧)، نوفى صاد (يوغسلافيا، ١٩٨٩)، مانشستر (المملكة المتحدة، ١٩٩١)، كوكويوكا (المكسيك، ١٩٩٣). وقد جاء الاقتراح بعقد المؤتمر فى الذكرى المئوية لمولد باختين فى مدينة موسكو من جانب علماء الغرب فى المؤتمر الذى عقد فى مانشستر، وتم التصويت عليه بالموافقة فى الاجتماع العام على الرغم من بعض الإحساس بالقلق الذى شاب بعض أعضاء المؤتمر من الغرب، خوفا من وضع العراقيل من الجانب الروسى، بل إن بعض العلماء من موسكو كانوا يرون فى برشلونة الإسبانية بديلا أفضل، لكن الأمور سارت بحيث عقد المؤتمر فى مكانه الطبيعى تماما.

استمرت أعمال المؤتمر فى موسكو ووفقا للتقاليد أيضا لمدة خمسة أيام، فانعقدت فى اليومين الأول والأخير جلستان عامتان، وتوزعت باقى الجلسات على الأقسام المختلفة التى بلغ عددها اثنى عشر قسما، تكررت اللقاءات فى بعضها مرتين وثلاثا.

وكانت هذه الأقسام على النحو التالى: «فلسفة الحوار» «النشاط الجمالى»، «فلسفة السياق»، «الحوار والأدب»، «الأدب والمهرجان»، «مشكلة النص»، «إمكانات الفلسفة»، «البلاغة و/أو «مبدأ الحوار»، «نظرية الرواية»، «الترجمة و «القابلية للترجمة»، «باختين والثقافة الروسية»، باختين ومابعد الحداثة»، «معالجات أنثوية»، «بويطيقا النوع الأدبى»، باختين والشعر»، «قراءات مع باختين»، «الروابط المشتركة للثقافات»، «علم التربية وعلم النفس»، «سيرة ميخائيل باختين فى سياق علم اجتماع الثقافة».

والآن فإن أول مانلحظه حول مؤتمر موسكو ـ إذا ماقارناه بالمؤتمرات والمنتديات الدولية التى سبقته هو تنوع الأقسام والمداخل وسيادة الاهتمام الثقافى الإنسانى الذى عرضت من خلاله الإشكاليات الثقافية الحيوية. وجدير بالذكر أن الجمهور قد ملأ القاعة التى دارت فيها ندوة «باختين ومابعد الحداثة»، حتى اضطر الكثيرون للجلوس على الأرض وخارج أبواب القاعات التى تركت مفتوحة، وتطرق الباحثون ـ سواء من الروس أو الأجانب للمرة الأولى إلى الحديث فى الموضوعات الدينية.

من أهم ماميز مؤتمر موسكو هذا التقدم فى علاقة المختصين فى باختين من الغرب ومن روسيا بعضهم ببعض. لم يقتصر الأمر آنذاك على حاجز اللغة وإنما ذلك الحاجز الذى كان قائما بين عالمين، بين رؤيتين مختلفتين تماما لمفهوم واحد. والآن أصبح من الممكن رؤية الباختينالوجيا العالمية بنوع من «تعدد الأصوات» فى سياق الجدل العلمى. وعلى الرغم من أن الصدام الواضح أو المختفى بين علماء الأدب والفلاسفة فيما يتعلق بباختين بدا أمرا لامفر منه لاختلاف لغتى التخصص فقد رأى البعض ضرورة الوصول إلى لغة مشتركة تتعامل مع موضوع مشترك.

من بين الموضوعات العديدة التى نوقشت فى المؤتمر نقدم للقارئ ترجمة للدراسة التالية، مما قد يسمح له بوضع تصور عنه وخاصة فيما يتعلق بمحور «باختين وعلم الأب».

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

مئوية باختين فى عالم الناطقين بالإنجليزية

من جامعة برينستون الأمريكية

أود لو بدأت كلمتى بطرح أسئلة تجمعت لدى نتيجة ما اكتسبته من خبرة شخصية على مدى عشرين عاما عملت فيها على تحويل **باختين** إلى كاتب ناطق بالإنجليزية. ماذا يعنى أن ينغمس المرء فى التعرف على كاتب ما إبان عمله مترجما؟ كيف يتسنى له طوال هذا الزمن من العمل أن يحدد ـ إذا صح التعبير ـ طابع العلاقة بينهما؟ وأخيرا عند أى مرحلة من التفاعل المتنامى بين المترجم و«المُتَرجَم» يذوب الفرق ـ وفقا لباختين ـ بين «الشرح» و«الفهم»؟

بدأت فى ترجمة **باختين** فى عام ١٩٧٥، فى العام الذى توفى فيه وإليكم مايعنيه قدر المترجم: أن يظل فى مطاردة لا نهاية لها من أجل تطابق مثالى للترجمة مع لغة الأصل، وبالطبع فإن حتمية تحقيق نجاح جزئى فقط فى هذا المجال قد أدت بى إلى فهم آخر تماما لمهمتى، مقارنة بتلك المهمة التى كانت مطروحة علىّ فى بادئ الأمر. ولقد كان **باختين** نفسه مهتما أيضا بشكل كبير بهذه المشكلة. كتب **باختين** قبيل وفاته قائلا. «من المستحيل أن تصل إلى الفهم بكامل أحاسيسك وأن تقف فى مكان الآخر (فاقدا مكانك)... من المستحيل أن تصل إلى فهم النص المترجم من لغة أجنبية إلى لغتك الأم».

إن هذا معناه أن الترجمة نقل وليست تطابقًا أو اندماج مفهومين فى مفهوم واحد، كيف إذن ينبغى علينا أن نصل إلى «فهم» الفرق بين صوتين، نصين، ثقافتين؟

إننى أريد فى كلمتى هذه أن أقدم محاولاتى للإجابة على هذا السؤال. وفى هذا الصدد كنت أود لو طرحت سؤالين وثيقى الصلة بهذا السؤال: أولهما، ما الذى يميز

نظرية **باختين** بشأن الحوار الثقافى عن نظرية السيميوطيقى الأكثر معاصرة **يورى لوتمان**، أما الثانى فما الذى يميز **باختين** صاحب الشهرة العريضة فى الوقت الحالى فى الدوائر العلمية الأمريكية عن **باختين** الذى جرى بعثه الآن فى التربةالروسية فى عصر مابعد الشيوعية؟

كان خروج **باختين** «الأمريكى» على العالم عملية طويلة تطورت على نحو بالغ الغرابة وقد تحققت شعبية هذا العالم بعيدا عن الدراسات السلافية فى عام ١٩٦٨ مع نشر رسالته العلمية المنقحة باللغة الإنجليزية والتى ظهرت عندنا باسم «رابليه وعالمه» لقد حصل هذا الكتاب على لقب «أفضل الكتب مبيعا»، لا بفضل مابه من أفكار حكيمة عن الثقافة الشعبية فى عصر النهضة، ولا بفضل لغة **إيسوب** المستترة التى تدعونا إلى الضحك وقد تؤدى إلى الإطاحة بالاستبداد.

لقد وصل «رابليه» **باختين إلى** شواطئنا قادما لامن روسيا وإنما من فرنسا، وطن رابليه نفسه حيث كان كتاب **باختين** يعامل كما لو كان جزءا من الثورة الروحية التى سادت باريس عام ١٩٦٨. وارتبط اسم الكتاب، بداهة، باسم **جوليا كريستيفا** البنيوية والدعائية الأولى آنذاك **لباختين** فى فرنسا. نشرت **كريستيفا** مقالها الشهير عن «الكلمة الكرنفالية و مبدأ الحوار» فى عام ١٩٦٧، أكدت فيه أن قيمة المهرجان **الباختينى** تكمن بصفة خاصة فى النسف المبيت للكلمة التى تتمتع بالثقة المطلقة. وأن الكلمة ذات الصوتين والشخصية ذات الجسدين كانا يفهمان بمغزيهما السياسى، تحديدا باعتبارهما قوتين تعملان على تقويض النظام الاجتماعى.

بعد ذلك بدأت فى عام ١٩٧٠ أنا **ومايكل هولكفيست** بترجمة الأعمال الكبرى التى نشرت لأول مرة كاملة فى مجموعة «قضايا الأدب والاستاطيقا»، آنذاك كان **باختين** يحظى بشهرة كبيرة باعتباره المدافع عن المهرجان. لم يكن بالإمكان الحصول على أى من أعماله المبكرة: «الكاتب والبطل» أو «نحو فلسفة الفعل». على هذا النحو لم يكن لدينا تصور حقيقى عن تطور أفكاره أو عن مصدر اصطلاحاته.

كان **باختين** على علم جيد بالأعمال التى لا تحظى بالرواج وبعدد لايستهان به من الكتاب غير المشهورين، حتى بدا وكأنه قد قرأ كل ماكتب فى هذا العالم. على أنه لما كان الرجل مقلا فى استخدامه للهوامش والتعليقات، مقتصداً فى الحديث عن حياته الإبداعية، فقد كان من أصعب الأمور تلمس «النوع الأدبى» الحرفى لحديثه ومعرفة المدرسة العلمية التى ينتمى إليها بشكل محدد. (استطعنا الآن أن نتعرف من خلال الحديث الذى أجراه العالم الروسى **دوفاكين** مع **باختين** أن الأخير يعتبر نفسه فيلسوفا مفكرا أكثر منه عالما فى الأدب) مع من تحاور **باختين**؟ هذا مالم نعرفه. وفى هذا الفراغ الذى ظللت أدور فيه أدركت أن مهمتى الأولى تتركز فى إيجاد معادل لصوت الكاتب المُتَرجَم.

عند هذه المرحلة من عملى بدا كما لو أن **باختين** نفسه قد كشف لى عن السطر الأول وقدم لى «الإجابة الأولية» فى الحوار.

كان هذا يعنى أن علىّ أن أنفذ بالدرجة الأولى - فى منطقة الفاظه، وأن اتمكن من العثور على منطق كلامه حتى فى المنولوج أى عندما يتحدث الصوت منفردا Solo

متوجها بالحديث إلى نفسه. لعل باختين كان سيطلق على هذا المدخل إلى نصوصه اسم المدخل «التفسيرى»، أو بعبارة أخرى المحاولة التى يقوم بها الوعى الواحد الموجود «خارج المكان» لفهم الفكرة مكتملة أو فهم أى تعبير أياً كان فى ظروف غياب المستمع او الناقد ثم توصيل هذا بعد ذلك إلى أى شخص آخر.

كان هذا الأمر إلى مدى معلوم بمثابة «استغراق فى الفهم بكل كيانك فى عالم الآخر» دون عودة «للوراء» إلى مكانك.

من أين اطلت علينا تلك الكلمات القبيحة، الكلمات المستحيلة من أمثال: «مدى»، «اختلاف الكلام»، «اللغة الدخيلة»، «تباين العوالم»، «خارج المكان»؟ وكيف يمكن ترجمتها إلى الإنجليزية؟ كلمات من مقطع واحد يصعب أن تجد لها معادلاً دقيقاً. وفجأة أجد أمامى أسلوب باختين الخاص الحر والمناسب قادما لمساعدتى.

لم يكن باختين - من حسن حظنا - يؤمن بنظام الألفاظ المتوارث والمسرف فى عاديته. كان باستطاعته فى بعض الأحيان أن يكون تقنيا فى لغته إلى أقصى حد، إلا أنه، وحتى فى هذه الحالات، كان يتمتع بكثير من الحرية فى استخدام مفرداته مستخدما إياها بسهولة، ولعلى أسمح لنفسى بأن أقول أنه كان يغمغم بها فى مودة. واستنادا إلى كل أعماله المنشورة (ناهيك عن المخطوطات والمسودات والمقاطع التى لم تنشر بعد) فإننا لا نجد منها مخططات نظرية موجزة قائمة بذاتها عن عمد. جميعها تبدو كما لو أن باختين قد راح بكل تواضع وعلى نحو مبهم يحاول أن يقنع نفسه بشىء ما. بالإضافة إلى ذلك فقد كان فى كثير من الأحيان يعود ليكرر ما سبق أن قاله ولهذا السبب يتولد لدى القراء المتعجلين انطباع مفاده، أنهم قد سمعوا هذا الكلام من قبل، وأن كثيراً من الناس يقولون ويفكرون على هذا النحو ذاته. فى مدوناته الأخيرة نقرأ لباختين الكلمات التالية التى يصف فيها أسلوبه الخاص: «إننى لا أسعى لأن أحول النقائص إلى فضائل، إن هناك كثيراً من النقصان الظاهرى فى أعمالى وهو ليس نقصاناً فى الفكرة وإنما فى التعبير عنها وعرضها» (٣)

هذا بالضبط ماحدث، فقبل أن أشرع فى ترجمة كتاب «مشكلات الإبداع الفنى عند دستويفسكى»، وهو النص الذى كتب - كما هو معرفا - قبل البحوث التى كتبها باختين فى الثلاثينيات فى نظرية الرواية (وقد تسنى لى كمترجمة أن أتعرف على هذه البحوث)، كنت قد أصبحت محنكة فى ترجمة العديد من النصوص المتنوعة حتى ظننت اننى قد امتلكت إلى حد كاف الشكل الذى ينبغى أن يبدو عليه وأن يتحقق من خلاله عالم هذا العالم من الداخل. لكن وعلى نحو مباغت ظهرت أمامى مشكلات جديدة وبدا أن كل شىء يسير بى فى تتابع عكسى.

فى البداية ظهر هذا الكاتب فى الغرب (وذاع صيته) باعتباره باختين الأربعينيات «الكرنڤالى الثورى» أو بتعبير آخر النبى والبشير الذى يمشى فى الميادين العامة.

فى خضم هذه الظروف ظهر كتابه عن دستويفسكى والذى كان الكاتب - فى واقع الأمر - قد بدأ التفكير فيه فى العشرينيات، على أنه ولأسباب معروفة - ارتبط الكتاب وخاصة فصله الرابع الأسهل والأكثر قربا إلينا

فى الغرب بموضوع «الكرنفالية»، وهو الفصل الذى أضافه باختين إلى كتابه فقط فى الطبعة الثانية التى ظهرت عام ١٩٦٣ (بالمناسبة فإن مفهوم الكرنفال كان إحدى ثمار رسالة دكتوراه **باختين** غير المنشورة) أعتقد أن أحداً سوف لن يجادل فى كون هذا الفصل على أهميته ليس سوى إضافة. وقد فقدت هذه الإضافة الكثير مقارنة بالأفكار الجبارة فى البوليفونيا وثنائية الأصوات، وبداهة فإنها لم تخلق تفسيرا عميقا ولم تكشف عن أى شىء جوهرى فى **دستويفسكى**.

لم يكن **باختين** العشرينيات فى الطبعة الأولى من كتابه عن **دستويفسكى** قد أصبح - إذا جاز لى التعبير - **باختين** الكرنفالى. لقد كان على الأرجح فيلسوفاً أخلاقيا بل وشكلانياً مولعاً بالتصنيف.

لهذا السبب فقد حاولت أن أنحى الفصل الرابع جانبا، وقد ساعدنى هذا على أن أرى كيف أن البوليفونيا والتصنيف ثلاثى الجوانب للكلمة فى الرواية، قد استطاعا فيما بعد أن يتطورا إلى التعددية فى الكلام.

فى عام ١٩٨٦ ظهر فى روسيا واحد من أهم أعمال **باختين** المبكرة. وأصبح من الواضح أن البوليفونيا مدينة بالفضل فى ظهورها لبنية العمل Architictonic كما هى مدينة أيضا لمبدأ الحوار. بالإضافة إلى ذلك فإن وجهة نظر العالم المبكرة بشأن التجسيد أصبحت تبدو منطقية وبالتالى أصبح من الممكن أن تدرك على أى نحو أصبح علم الجمال (الاستاطيقا) محاكاة لعلم الأخلاق (إتيقا) وفجاة إذا بى أعيكم من الأخطاء قد وقعت فى النسخة الإنجليزية عن «التصور الحوارى» وكيف بات من الضرورى أن نجدالسبيل للتخلص من هذه الأخطاء.

لكن الأمور سارت بشكل أسوأ. فعندما جرت ترجمة الأعمال الأولى **لباختين** على يد **فاديم ليبونوف**[٤]، وحصلت هذه الأعمال على ماتستحقه من تقدير ومن فهم فلسفى جاد، أحسست أننى مقبلة على السقوط ببساطة فى حالة من اليأس. فالترجمات الإنجليزية التى نشرت باسمى كانت قد نجحت فى أن تصبح شبه معتمدة، والآن فقط أصبحت نصوص باختين ومابها من مصطلحات رئيسية واضحة لى.

هكذا كان الوضع عندنا فى أمريكا أكثر مأساوية مما عندكم، فلدينا بخلاف الأمر لديكم لا توجد تقاليد راسخة من احترام جهد المترجم. وفى بعض الأحيان لا يشار عند الإعلان عن الكتب المترجمة إلى لغة النص الأصلى وبداهة لا يذكر أيضا اسم المترجم، ولهذا فإن كثيرا من القراء السذج لا يساورهم الشك فى أن غالبية هذه الأعمال العظيمة لم تكتب بالإنجليزية.

وإذا كان النص المترجم، حتى مع وجود أخطاء به قد وجد رواجا فى البيع، فإن أحداً لن يدفع لك إذا ماسعيت لترجمته مرة أخرى. بالإضافة إلى هذا فإن أى عالم ذو ضمير حى وحماس جارف، لن يجد الوقت ليبدأ كل شىء من جديد! وهكذا وفى الثمانينيات حلت «المرحلة الثانية» من عملى فى ترجمة باختين. بدأت صورتان من الحوار تأخذان فى التشكل: الأولى يمكن أن نسميها حوارا أسلوبيا ولغويا، والثانية كانت ترتبط بالموضوعات وبمضمون عمل باختين، عدت من جديد إلى النص الأصلى فى لغته الروسية بعد أن بدأت أعى أخيرا **باختين** فى «سياقه الإبداعى الخاص»، وأنا أدرك المشكلات المتعلقة بالطبعات الإنجليزية وما أحاط بها من

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقاويل. كان المصدر يبدو لى مختلفا. ولكن لم أشأ «محاكاة» صوت **باختين**، وإنما كان مُرادى أن أتحدث معه وأن أدخل معه فى حوار، أن أجادله وأنقده.

فى هذه المرحلة توقفت عن كتابة أعمال أشرح فيها **باختين** وبدأت فى كتابة مقالات عن نوع «مشكلات الإبداع الفنى عند باختين» (١٩٨٨) أو ـ منذ فترة قريبة ـ نشرت عملا ضخما ظهر فى مجلة «المراقب الأدبى الجديد» (١٩٩٥، رقم ١١) تحت اسم «ما الذى لم يستطع **باختين** قراءته فى **دستويفسكى**» هيهات. فكلما أرجعت البصر أجد أن **باختين** لم يكن على حق مطلقا. فعلى سبيل المثال فإن تعدد الأصوات العبقرى عند **تولستوى** لم يترك أى انطباع على **باختين** وإنما اكتفى بأن بسط وعرض لصعوبة اللغة عنده. وقد أدى ولعه البالغ باكتشاف الكلمة الحوارية، أنه لم يحسن تقدير أهمية سفر الرؤيا والأزمات والرؤى والأيقونات فى روايات **دستويفسكى** لقد قام باختين على نحو مصطنع بإنزال الأمير ميشكين فى «جنة كرنفالية»، وكأنه لم يلاحظ حقيقة أن كل من كانت له علاقة من أبطال الرواية بميشكين لانبستاسيا فيليوخنا كان مصيره الانهيار وانتهى به الأمر إلى نهاية مأساوية. كما كانت قراءة **باختين** لمذكرات من العالم السفلى» تعتبر ببساطة قراءة عزاء وسلوى إن الكلمة «فى العالم السفلى» ـ كما فهمها باختين ـ هى الإمكانية الثانية الخالدة للإجابة، وهى ليست تلك الكلمة الأكثر ملاءمة للنص الفلسفى العميق، النص اليائس إلى أبعد الحدود (على نحو جهنمى) والمفعم بالهجاء الكئيب.

وحتى مفهوم الكرنفال أيضا أخذ فى إثارة مشاعر الغضب، لدى بالتدريج: إن الكرنفال (المهرجان) نفسه فى الحياة هو تقديم المهرجين والطائشين وكباش الفداء والضحايا والمفسدين فى الأرض والصمامات والمنافذ التى ترتبط بتقوية البنية السياسية لا بالتحرر والانطلاق بأى صورة من الصور. إن الكرنفال ـ كما أتصور الآن ـ كان مثالاً آخر على طرفى النقيض البشعين الروسيين ـ المدينة الفاضلة والفوضوية إن روسيا فى أمس الحاجة إلى أمر آخر تماما: إنها فى حاجة لا إلى الضحك فى الميادين وإنما إلى سياسة ليبرالية، وإلى حق كل إنسان فى إمكانية أن يختلى بنفسه، إلى احترام الذات لا إلى الجنون ولكن ما الذى حدث لى بالفعل؟ الذى حدث أننى وبعد أن أحطت بكل جوانب طريقة **باختين** اللغوية باعتبارى مترجمة، وبعد مايزيد على عشر سنوات من الشرح المحترم لنصوصه أجدنى وقد عدت ـ كما يقولون ـ من «حيث بدأت».

إن الديناميكية ذاتها أصبحت الآن باختينية، كل كلمة قمت بمحاكاتها بدأب كفت عن أن تكون مجرد كلمة موثوق بها وإنما أصبحت «مقنعة داخليا».

الآن أصبحت الكلمة الحيوية ذات الصوتين كلمة من طراز ثالث، مهربا كاملا، كلمة ذات مغزيين، اعتراضا على العالم بأسره وشكاً متناميا ضد أى شىء قائم فوقه. وفجأة وجدتنى وقد بدأت فى فهم **باختين** بشكل حاسم على طريقتى.

لم تعد «الخدمة الجيدة» عند تقديم كلام **باختين** باللغة الإنجليزية أمرا كافيا وفضلا عن ذلك فقد كنت أشعر بالغضب على **باختين** ككل وقد بلغ الناس به، مثل كل الأصنام، ذروة التقديس تمنيت لو أننى قمت بدراسة أى شىء آخر، أن أكتب عن **بوشكين** عن «ما معنى الفن؟» **لتولستوى**، عن أوبرات

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

شوستاكوفيتش (أو تحديداً عن سلسلة اغانيه الأخيرة لأشعار ـ تسفياتيفا) عن أى شىء، إلا عن **ميخائيل باختين.**

ثم، وباختصار شديد، إذا بالشيوعية تنتهى. وهذه النهاية - إلى جانب امور أخرى ـ حتمت ازدهار «صناعة باختين» فى روسيا. وأصبح من الممكن الآن تناوله تناولا علميا مستقلا بمعنى الكلمة عن كل الضغوط الأيديولوجية بالطبع، لم يكن هذا التناول بريئا من الهوى أو محايدا أو خالصا من كل ميل سياسى أو فى بعض الأحيان مفعما بالاحساس بالمسئولية. ولكنه لم يكن إطلاقا جبانا، كان تناولا متنوعاً وحراً.

وبفضل تنظيم عدد من المجلات التى أخذت فى نشر باختين على نحو فعال، وكذلك بظهور هذه المنتخبات الجادة مثل «باختين فيلسوفا» (موسكو، دار «ناؤكا»، ١٩٩٢)، تفوقت روسيا فى خلال خمس سنوات على كل ماحققته الباختينالوجيا فى الغرب على مدى ثلاثين عاما.

ويكفى أن أذكر بعضا مما تم إنجازه، فإلى جانب هذا الحديث الهام الذى قام بإجرائه **دوفاكين** مع باختين ومذكرات **سيرجى** بوتشاروف **وفاديم كوچينوف،** تمت ترجمة كل ماكتب عن **باختين** ونشره عندنا فى الغرب. لقد بدأت فى جمع مواد كتابى الجديد وموضوعه «رؤية **باختين** فى روسيا»، وهذا الموضوع يصبح أكثر أهمية وتشويقا بالنسبة لى يوما بعد الآخر. وهكذا أجدنى بدلا من أن أبتعد عن **باختين،** كما كانت آمل، انغمس فيه أعمق وأعمق. كم كان الحكيم كوزما بروتكوف محقا عندما قال: «لوكانت عندك نافورة فخير لك أن تسدها».

بالنسبة لموت يورى لوتمان السيميوطيقى الروسى العظيم، فقد ظهرت لى فكرة جديدة من تلقاء نفسها: مقارنة «علم الثقافة» عند باختين بمثيله عند مدرسة طارطو. ماالذى يميز أهم مظاهر الاختلاف بين أكبر مدرستين فى الفكر النقدى الروسى فى القرن العشرين؟ هذا هو السؤال الذى شغلنى.

لقد ابتعد لوتمان فى نهاية حياته تقريبا عن النماذج الميكانيكية (الزوجية) الصارمة بعض الشىء، التى تميز بها فى فترة البنيوية المبكرة، وراح يهتم بالمجاز الأكثر عضوية ومرونة ثم بالتقريب الجدير بالاعتبار بين مفهومى «الثقافة» و «الانفجار».

لقد أصبحت مقارنة الآراء السابقة التى تبناها المفكران العظيمان ظاهرة عادية فى أيامنا هذه، على أن هذه المقارنة - كما يبدو لى - تساعد على النظر فيما يختلفان فيه أكثر من النظر فيما يجمع بينهما.

وبالنسبة لى فقد كان مقال ليونيد باتكين والذى نشرته مجلة «قضايا الفلسفة» (الروسية - العدد ١٢، عام ١٩٨٧) تحت عنوان «طريقتان لدراسة تاريخ الثقافة» من أهم الدراسات فى هذا الصدد. فى هذا المقال يقيم **باتكين الاختلاف بين باختين ولوتمان باعتباره** اختلافا بين «المعرفة» و «الفهم»، فمنذ رسمت مدرسة طارطو الحدود واضحة بين الثقافة واللاثقافة ظلت السيميوطيقا تنتمى إلى المعرفة انتماءها إلى وليدها الحبيب. يقول باتكين: «إن المعرفة منفصلة دائماً عن الجهل حتى ولو كان من الصعب وضع خط فاصل بينهما، أنا لاأعرف هذا، ولكنى فى المقابل أعرف ذلك، ولكنى لاأستطيع فورا أن أعرف وأن لا أعرف نفس

الشيء في الوقت نفسه؛ إن الجهل انتقاص من قدر المعرفة والمعرفة هي انسحاب من ساحة الجهل فكما يزيح الماء الهواء من الوعاء، فإن المعرفة والجهل يزيد كل منهما على حساب الآخر. المعرفة تنمو ويمكن تعميقها وتشكيلها ولكن لايمكن إلغاءها...»

على أن الفهم يعمل على نحو آخر. في هذا الصدد يكتب **باتكين** قائلا: «... لا ينمو الفهم بقدر ماتنمو المعرفة وإنما الفهم يتغير (فلا يظهر لدينا فهم أكثر أو فهم أقل بقدر مايظهر لدينا فهم آخر). فبدلا من الكم (الدقة، الحجم) يحل فقط الكيف وإمكانية التحول. ولا ينفصل الفهم بأي شكل من الأشكال عن سوء الفهم، إذ أن الفهم دائما هو وفي الوقت نفسه سوء فهم (من وجهة نظر فهم آخر...) بمعنى انه كلما زاد الفهم قلّت - بالمعنى الواسع للكلمة - عدوانيته وثقته بنفسه. ولهذا فإن الفهم يدرك أنه يحافظ على القدر المناسب من التواضع ويسمح بظهور سوء الفهم لدى الآخر. أما المعرفة فهي تقف على النقيض من الجهل، خارج مناطقه المظلمة؛ وأما الفهم فيمكن أن يحدث ولو بفضل سوء الفهم...» (٦).

كيف يمكننا أن ننتقل إلى لغة أخرى هذا الفارق على النحو الرفيع الذي خطه **باتكين**؟

كانت السيميوطيقا منذ البداية «مخطوبة» - كما يقولون - لنظرية المعلومات. وظلت بهذه الصفة حتى يومنا هذا، فهي تنتقل من يد لأخرى ماهو معروف، وبفضلها يمكن جمع المعلومات عن البشر والأفكار وتصنيفها وحفظها واستخدام هذه المعلومات كوسيلة لدراسة بشر آخرين.

لكن هذه المجالات لم تشد إليها باختين؛ فلا التصنيف، وبالأحرى ولا حفظ المعلومات وإنقاذها كانا من بين اهتماماته. فالناس والأفكار وفق رؤيته - لا يريدان منا إنقاذهما وإنما يود كل شخص وكل فكرة أن يجدا من يتعامل معهما باهتمام وجدية. إن الإنسان في حاجة إلى أن يترك الآخرون لديه أثراً.

ولهذا تحديدا فإن الناس والأفكار يشعر بالكسب لو أن الآخرين لم يفهمو فهما كاملا عند أول لقاء، إذ يسمح لهما هذا بألا يتجمدا في السكون وأن يظلا دائما في حالة نقد لذواتهم، يعبرون عن أنفسهم بفعالية ويستمعان إلى الآخرين بحماسة.

والآن أود لو قاسمتكم بعض أفكاري عن أكثر مراحل عملي نجاحا - كما آمل - من الناحية العلمية في ترجمتي وفي فهمي لأعمال **باختين**. كيف حدث أن هناك (باختينين) يتعايشان معا: باختين الأنجلو أمريكي وباختين الأصلي، الروسي؟

إنهما - بالطبع - مختلفان في كثير من الأمور ولكنهما متفقان في أمر واحد غاية في الأهمية. وهذا الأمر هو أن باختين سواء في وطنه أو في الغرب لاينظر إليه أكثر من كونه أولا وقبل كل شيء ناقدا أدبيا، يمكن أن نفسر ذلك جزئياً في المناخ الأمريكي بأن الأدب نفسه لم يعد في الوقت الحالي في بؤرة اهتمام أقسام الدراسات الأدبية البارزة، التي يحاول العاملون فيها الآن تحقيق تأثير أكثر مباشرة على المشكلات الحيوية للعالم، من خلال السياسة المكثفة المعروفة باسم جدول أعمال الثقافات المتعددة multicultural وكما يرى الكثيرون فإن **باختين** قد أسهم أسهاما مُلهِماً في هذا الاتجاه. إن أفكاره حول

الرواية المتمردة وعن القدرة التحريرية للكرنفال تقرأ باعتبارها دعوة لتحرير الفرد من نظم القهر ومن العوالم المغلقة والمنطوية، من العزلة ومن الإفراط فى التفكير الاكاديمى على نحو ملائم، ومن تلك القوانين الرسمية وغير المكتوبة التى تعمل فى كل ثقافة على إخفاء كثير من أو حب الحياة وتجعل القبيح والثانوى وغير المركزى، «غير الرسمى» منها - إذا جاز القول - أمورا غير مرئية. وهناك على وجه الخصوص جانبان مثيران للفضول فى رؤية الغرب لإبداع **باختين**:

أولا: الاهتمام المتواصل به باعتباره مغنى الجسد والحياة الجسدية (وهو أمر مرتبط بفكرة الكرنڤال)؛ ثانيا: فهمنا وتصورنا لموديلات باختين الثلاثة «للأنا» الداخلية: الحوارية، الكرنڤالية والتخطيط الفنى والجمالى لبنيتها.

ولنبدأ بموضوع «باختين والجسد»، وهو موضوع مايزال اهتمام غير الروس به مقيدا. وكما قلت آنفا فقد اصبحت **چوليا كريستيڤا** أول مبشر فى الغرب بموضوع الكرنڤال عند **باختين**. ووفقا لوجهة نظرها فإن الجسد الإنسانى يظهر دائما توجهه نحو التمرد وأنه لا يستسلم مطلقا للمراقبة.

وإبان الموجات العارمة للطليعية الغربية فى مراحلها المختلفة، كانت الكلمة الباختينية ثنائية الصوت والجسد المتمرد دون رقابة، يعملان مع التحليل النفسى والبنيوية على تغذية الحركة النسائية النامية، على الرغم من أن **باختين** نفسه على ما أبداه من اهتمام نحو «مسألة الآخر» و «اللاتماثل» لم يظهر تقريبا أى اهتمام بقضايا النوع. لقد رأى كثير من القراء الغربيين هذا الامتزاج غير العادى بين الجسد الأنثوى والشهوة الجروتسكية غير المكتملة، الريانة دائما، الخصبة والمثمرة التى كان باختين يمجدها.

على أنه بحلول التسعينيات فقد **باختين** صديق أصحاب الحركة النسائية جاذبيته المتفائلة السابقة. لقد أصبح من الواضح أنه من المستحيل فصل أفكار التحرير السياسية الجادة عن سيناريوهات **باختين** الكرنڤالية. والآن فإننا نجد فى أهم الأعمال المنشورة منذ زمن غير بعيد حول علاقة ابداع **باختين** بقضية المرأة نشوة أقل وحصافة أكثر. على أن التناول الكرنڤالى الأنثوى فى أوساط العلماء الأمريكيين مايزال يقض مضجعى وإليكم السبب.

إن مريدى **باختين** فى الغرب الذين يؤسسون لفكرته عن الجسد الإنسانى، كما يبدو لى، يظهرون اهتماما متطرفا بل ومرضياً بقضية النوع، كما لو أن مبدأ وضع النوع هو أهم علامة جسدية، وكما لو أن الاختلاف أو الارتباط فى النوع وفى السلوك الجنسى هو كل شىء من أجله خلق الجسد.

لاشك أن **باختين** كان مولعا بموضوع التجسيد. فعلى امتداد إبداعه كان مقتنعا بشدة أن الفرد يتجسد دائما قبل أن تتمكن أى وجهات نظر أو تقديرات إنسانية من الظهور فى العالم. لكن نظريات الجروتسيك والجنس استحوذت تماما على موضوع «**باختين والجسد**» إن هذه الفكرة الثابتة عن مشكلة الجنس أصبحت فكرة مملة وظاهرة مبتذلة للغاية وتؤدى فى أحيان كثيرة إلى مواقف مضحكة وحرجة.

على سبيل المثال، عندما كنت أتحدث منذ ثلاث سنوات خلت مع مجموعة من أنصار الحركة النسائية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكندية فى ادمونت (البرتا)، كانت هناك سيدة أعربت عن عجزها على فهم كيف أن باختين الذى انشغل بقضية «الاختلاف» (différence) والجسد تكلم قليلا فى الوقت نفسه عن الأهم، من وجهة نظرها، الا وهو الاختلاف بين الرجل والمرأة. وعندما أعربت عن افتراض مفاده انه ربما يكون من المفيد دراسة مشكلة التجسيد ليس فقط فى علاقته بقضية الاختلاف بين الرجل والمرأة، وجدت أن المرأة، كما بدا لى، قد ارتبكت ارتباكا حقيقيا.

لأسباب عديدة أجد أن العلماء الروس ينظرون إلى هذا الأمر ببصيرة أكثر نفاذا. ففى أوساط أكثر الموهوبين الروس المشتغلين بباختين تراهم يعتبرون أن التجسد والجسد أمور ذات قيمة عظيمة وبخاصة فى جانبين:

الأول، فى الجانب الروحى وهو الأمر المرتبط بتجسد السيد المسيح. فمن وجهة نظر باختين المسيحية الأرثوذوكسية فإن التجسد يعنى، على الأرجح، لا أقل، بل ربما ماهو اكثر من القيامة هكذا يرى باختين لأن الروح يمكن أن تُخَالِط والحوار لايمكن أن يبدأ إلا بعدما تتخذ الروح جسدا لها.

الثانى، حيث يتم تقييم الجسد، وهذا هو التطبيق العملى العادى لمعنى التجسيد فى مجال الحياة اليومية النثرية، بتعبير آخر، إن الوعى بحاجة لأن يتجسد فى قشرة جسدية، لأن الجسد يحدد وجودنا فى المكان، أما النوع فلا اهمية له هنا. إن جسدنا ولا شىء غيره هو الذى يحدد وضع عيوننا، اذاننا، افواهنا اى مواقفنا إن الطبيعة بالتحديد تهبنا وجهات نظر محددة تجعلنا نكتسب المسئولية فى هذا العالم. وهذه التجسيد «المادى» المحدد «للأنا» الداخلية فى الزمان والمكان يسميه باختين البنية الفنية الجمالية Architectonic ويربطها بتصوره لأرفع القيم. وعلى الرغم من أن بعض منظرينا يسعون بدأب ليستخرجوا من تراث باختين «سياسة المقاومة» الراديكالية فإنهم لم ينجحوا فى العثور على هذا الموضوع لديه.

كان هدف البحث عند باختين محددا بشكل تام: فالجسد من وجهة نظره ـ مخصص أساسا لتسكيننا بشكل محدد فى المكان بوصفنا ذوات فريدة لاتتغير لامن اجل تصنيفنا فى مجموعة او جماعة أياً كانت («نساء»، «رجال»، «عمال»، «بورجوازيين»)، أما بخصوص الضحك الكرنڤالى بكل طوباويته الخيالية وقوته الجبارة وكذلك الدعوة الفولكلورية المستهينة بالموت وهذه هبة الله فى مجال الروح، لا لأن هذا الضحك بإمكانه إحداث تحولات سياسية، ولكن لأنه يستطيع أن يساعد فى الانتصار على الخوف فى كل كائن زائل وعلى الخوف الهائل الذى يحكم العالم فى أزمة الإرهاب العظيم.

لم يسع باختين مطلقا لأن يؤكد أن الكرنڤال يمكن أن يساعد فى خلق الشخصية الأخلاقية أو أن الكرنڤال هو «إستراتيجية» يمكنها أن تخلق وضعا متينا فى المجال السياسى بصورة مثالية. إن أفضل مايمكن للضحك أن يفعله (وهو ماخُلِقَ بالفعل من أجله) هو أن يخلصنا من الخوف. كل هؤلاء المهرجين والمغفلين والنصابين كانوا مندمجين فى مرحهم من أجل ابتكار بدائل جادة لأبنية يمكن للحياة أن تكون مثمرة أكثر بداخلها كما ينبغى أن تكون الحياة الحقيقية فيها حياة لأناس حقيقيين يعيشون على نحو حقيقى. هذا هو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـادى بى إلى مـجـالى الثـانى والأخـيـر وهو أن الرؤية الغربية المعاصرة لباختين مختلفة عن الرؤية الروسية له.

فى البدء كان باختين الكرنڤالى مودة. ثم جاء دور شعبية الحوار وباختين الحوارى، وفى الآونة الأخيرة فقط أصبح باختين الأكثر تعقيدا تبنيته الفنية المعمارية «للعمل متاحا بفضل الترجمة الرائعة التى قام بها ڤاديم ليـابونوف لكل من «المؤلف والبطل» و «نـحـو فلسـفـة الفعل» إلى الإنجليزية.

لكن نماذج باخـتـين الثـلاثة «للأنا» الداخليـة لم تصبح مشهورة عندنا على المستوى نفسه لقد جرى بحث «الأنا» الحوارية والكرنڤالية بشكل جيد تماما فى الدوائر الأدبيـة، على أن البنيـة المعـمـارية «للأنا» والتى حظيت باهتمام جاد فى روسيا منذ فترة غير بعيدة ماتزال مجهولة تقريبا عندنا فى الغرب ولو أنها حظيت ببعض الفهم فربما كان من الممكن تجنب كل أشكال سوء الفهم التى ظهـرت بسـبب الرؤية الخـاطئـة لمـبـدأ الحـوار والكرنفال.

إن باخـتـين، كـمـا يـبـدو، كـان يؤمن بـأن «أنا» الشخصية يجب أن تصبح - إذا جاز التعبير - «منظمة من ناحية بنيتها المعمارية» قبل أن يصبح بإمكانها أن تدخل فى علاقات حوارية أو كرنڤالية مع أى طرف آخر. ولكن ماهو «نظام البنية المعـمـارية» هذا، وعلى أى نحـو كانت لدىّ الرغبة فى تقديم هذا المفهوم للأمريكيين فى منتصف التسعينيات؟

بهذا السؤال سوف أنهى كلمتى.

إن البنية الفنية المعمارية - هى محاولة باختين أن يوعز إلى الناس الإحساس بالمسئولية تجاه المواقف التى يتخذونها وعلى نتائجها وإمكاناتها القوية، أن يغريهم بألا يعيشوا فى مملكة التجريد والحسد واللامبالاة، ألا يهربوا من الواقع، ألا «يغيبوا» عن الوجود وألا يبحثوا فيه عن إثبات ذواتهم (بعبارة أخرى أن يصبحوا ذاتهم «أناهم» الشـخـصـية)، بدأ باختين عمله فيلسوفاً بأن وعى أن من لديهم «أنا» شخصية قليلون للغاية، ويفترض باختين أنه عندما تكون هذه «الأنا» لدينا ضعيفة للغاية أو ضئيلة فإننا نكون تابعين، غيورين، ناقصى الشرف بشكل مـا وعلى اسـتـعـداد أن نلقى بالتـهم جـزافـا على الآخرين مبرئين أنفسنا من كل تهمة.

إن أكثر مـايدهشنا فى باختين المبكر هو الغياب الكامل لهذه الصفات العاطفية السلبية ولا مبالاته تجاه مشكلة الظلم والاضطهاد والسخرية وكذلك تجاه تلك القضايا العامة المنتشرة مثل قضية «من المذنب؟»، «هل سنثاب على أفضالنا؟» «لماذا حدث لى هذا أنا بالذات؟» «إن باختين غير مُسيس إلى أبعد الحدود، إنه فيلسوف رواقى وهو أيضـا كلبْى بدرجة معلومة. إنه لا يحمل أى قـدر من التـعظيم تجـاه الذين يشـعـرون بالأسى نحـو أنفسهم أو الذين يطالبون بحقوق معينة على ماأدوه من تضحيات. فى فصل «نحو فلسفة الفعل» نجد أن مايهمه فقط الجانب الحاكم للفعل: مادام هذا قد حدث معى، فهل أنا موافق على التوقيع عليه؟

إن توقيعى على هذا الفعل لايعنى أننى كنت سببا لما يحـدث ، أو أننى مـوافق عليـه. إنه يعنى فـقط أننى أعى وأعـتـرف بواقـع مـاحـدث، وأننى لن ألجـأ إلى الخـيـال

والطوباوية أو رفض ماحدث. لقد وافقت على المشاركة فى الأمر.

دعونا نتذكر السؤال الروسى الخالد: «ماالعمل؟»، السؤال الذى طرحه **تشيرنيشيفسكى وتولستوى وروزانوف ولينين**. لعل **باختين** كان سيجيب على هذا السؤال على النحو التالى: طالما ان تلك «الأنا» الفريدة التى لا تتكرر لم توقع حتى هذه اللحظة على الإتيان بالفعل، فلا شىء يمكن عمله وسوف يظل من المستحيل فعل أى شىء لامن اجل «الأنا» الداخلية ولامن أجل العدالة أو الضحايا بل ولا من أجل العالم الكبير الذى يوجد هناك خارج «الأنا» الخاصة بنا. يرى **باختين** أن الوعى يستطيع أن يصنع التقدم استثنائيا على هذا النحو المسئول لأن «الأنا» - على حد قول **باختين** - توجد «فى عالم الواقع الذى لاعلاج له، لا فى عالم الصدفة الممكنة».(٧)

وهكذا فإن الانطباع الذى يتولد لدينا من التعرف على أعمال **باختين** المبكرة يتلخص فى أن القوة الحقيقية والسلطة السياسية الحقيقية لا علاقة لهما بأى شكل من الاشكال بالمعرفة أو الحرية أو البصيرة الأدبية أو النمو الروحى - إن وجهة النظر هذه لديه غريبة حتى على أشهر باحثى مابعد الحداثة ونقاد التقدم فى عصرنا، هؤلاء المفكرين النشطين المثمرين من أمثال **فوكو وباتاى**، الأمر الذى يتطلب جهدا جاداً لإعادة فهمها.

من المعروف أن **باختين** بدأ عمله فى مناخ مختلف تماما. لقد كان نموذجه جذابا للغاية بفضل ضالته وماإحتوى عليه من طيبة وخاصة إذا ماقورن بالوفرة الواضحة المثيرة للنموذج السياسى فى الثقافة فى الغرب.

لكن الحوار هنا بين الشرق والغرب يأخذ طابعا وعظيا بشكل خاص إن قراءة **باختين** - دون إقحام القوة والمذاق السياسيين - على الرغم من أنها جذابة إلى حد كبير من الناحية الروحية فهى فى السياق الروسى جزء من المشكلة وأيضا وبنفس القدر جزء من حله، يمكن أن نفترض أن روسيا التى تميز تاريخها بنقص الخبرة السياسية السعيدة كان لابد أن تكون المهام الأولى فيها موجهة لخلق عوالم تلعب فيها أشكال التعامل السياسى دورا منظما ومسئولاً.

لقد استطاع **باختين** أن يتعامل مع العوالم الكرنفالية والحوارية بشكل «غير ضار» شكل مخلص وحميم وغير سياسى، وافترض انه اختار هذا الشكل لانه كان يبدأ بالتفكير فى المبدأ الأخلاقى والجمالى واضعا فى اعتباره أن تليه أفكار الحوار والكرنفال. بدأ **باختين** بالبنية المعمارية. إن «الأنا» المؤسسة على نحو راسخ من هذه الناحية هى التى استطاعت وحدها أن تقدم «للأنا» الأخرى النظام الضرورى بحيث تستطيع الأخيرة أن تتصرف بحرية وأن تمارس وظيفتها باعتبارها حاملا للحرية. والآن فإن طرح هذه «الأنا» المركبة وإبراز دورها فى عالم النقد هو آخر مهمة لى باعتبارى مترجمة وذلك بعد أن نال مبدأ الحوار والكرنفال ما استحقاه من اهتمام.

آمل للرؤية الزمنية الأمينة «لأنات» (جمع أنا) **باختين** الثلاث أن تنتشر فى أوساط العلماء الغربيين القائمين على دراسة تراث **باختين** الآن فى يوبيله المئوى.

الهوامش

١ - ميخائيل باختين، علم جمال الإبداع الأدبى. موسكو، ١٩٧٩، ص ٣٤٦.

٢ - انظر ترجمتنا لمقتطفات من هذا الحديث تحت اسم «الماس والرماد» فى مجلة «القاهرة» عدد أكتوبر ١٩٩٤.

٣ - م. باختين، علم جمال الإبداع الأدبى، ص ٣٦٠.

٤ - ڤاديم ليابونوف: عالم أدب أمريكى، متخصص فى الدراسات الروسية، مترجم لنصوص باختين المنهجية المبكرة وخاصة مقاطع من «الكاتب والبطل فى النشاط الجمالى» (١٩٢٢ - ١٩٢٣؛ نشر فى عام ١٩٧٩)، «نحو فلسفة الفعل» (١٩٢١؛ نشر فى عام ١٩٨٦) بالإنجليزية). تعد ترجمات ليابونوف (المولود فى الولايات المتحدة الأمريكية من أبوين روسيين والذى احتفظ بلغته الروسية وأحيا علاقته بالثقافة الروسية بعد انقطاعها بسبب الثورة الروسية والحرب الأهلية نقطة تحول جوهرية فى تاريخ الباختينالوجيا الناطقة بالإنجليزية وفى الغرب عموما. أنظر:

Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin, ed. by Michael Holquist and Vadim Liapunov, trans lation andnotes by vadim Liopunov, Texas U.P., Austin 1990; M.M. Bokhtin, Toward a Philosophy of the Act, tranl amd notes by vadim Liapunov, Austin 1993.

(الهامش للمنسق العلمى للمؤتمر ف. ماخلين)

٥ - مجلة «قضايا الفلسفة» الروسية، ١٩٨٦، العدد ١٢، ص ١١١.

٦ - المرجع السابق.

٧ - م. باختين، نحو فلسفة الفعل. فى كتاب: «الفلسفة وعلم اجتماع العلم والتقنية»، موسكو، ١٩٧٦، ص ١١٥.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حول إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

لا شك فى أن الهيئة العامة لقصور الثقافة قد استطاعت فى الأعوام القليلة الماضية، أن تقدم خدمات جليلة للحياة الثقافية، خاصة من خلال إصداراتها الموزعة على مجموعة من السلاسل الأدبية والفكرية الجادة، تغطى مساحة واسعة من مجالات النشر المختلفة: إبداعًا ونقدًا وتحقيقًا وترجمة. ويكفى أن القارئ العادى فى قرى مصر ونجوعها، قد أتيح له أن يطلع مثلاً على نص «ألف ليلة وليلة» مصورًا عن نسخة هندية نادرة فى سلسلة (الذخائر) التى يشرف عليها الأديب **جمال الغيطانى**، ومن قبل أتيحت له - وللمثقفين جميعًا - الطبعة الكاملة لرسائل إخوان الصفاء فى السلسلة نفسها.

وقد بدأت أهمية إصدارات هذه الإصدارات تزداد فى الفترة الأخيرة. بعد أن تم تصحيح بعض الانحرافات التى لابد من أن تنشأ حين يتولى المنتفعون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصغار النفوس أمر هذه السلاسل أو بعضها، فرأينا الهيئة تستعين بنقاد ومبدعين مشهود لهم بالكفاءة والنزاهة، مثل الدكتور **شاكر عبدالحميد ومحمد البساطى وإبراهيم أصلان**، حتى تقطع الطريق على العشوائية فى النشر، وعلى المجاملات التى كادت تحيل معظم هذه السلاسل إلى مجرد كم لا قيمة له، هذا بالإضافة إلى السلاسل الجديدة المهمة التى أضيفت، مثل سلسلة (نقوش) التى يشرف عليها الفنان **عبدالهادى الوشاحى**، وسلسلة (آفاق الترجمة) التى

يشرف عليها الشاعر **محمد عيد**، وغيرهما.

وإذا كان لنا أن نشكر الرئيس السابق لهيئة قصور الثقافة الأستاذ حسين مهران على رعايته لهذه الإضافة الثقافية التى تمت فى عهده، فإننا نطالب الرئيس القادم بأن يحافظ عليها ويرعاها ويزيل ما ينشأ أمام القائمين عليها من عوائق.

التحرير

مجدى أحمد توفيق

الوجود بين رجفة وأخرى

انطلاقة قوية البداية التى بدأت بها سلسلة «كتابات جديدة» عملها. وأتوقع أن تتوالى فى الشهور المقبلة المقالات التى تحتفى بالمجموعة القصصية «أفيال صغيرة لم تمت بعد» **لنجلاء علام** ومجموعة «غزل الشاى» **لعبدالحكيم حيدر**، ورواية «الصقار» **لسمير غريب**، وديوان «بين رجفة وأخرى» **لكريم عبدالسلام** و«الشتاء القادم» **لإبراهيم داود**، و«سيد العالم» **لميلاد زكريا**، و«مطارح حط الطير» رواية **ناصر الحلوانى**، وكلها نصوص لافتة للنظر، جديرة بالعناية والتحليل والاحتفاء. وأنا أريد هنا أن أقف وقفة قصيرة مع «بين رجفة وأخرى» **لكريم عبدالسلام**.

هذا ديوان «لم يخلص لتصوير التفصيلات اليومية خلافًا لما شاع بين الكتاب فى عامى ١٩٩٤ و١٩٩٥م، وهى المدة التى كتبت نصوص الديوان خلالها، وخلافًا كذلك لما يظنه بعض الناس الذين يحسبون أن ما يسمى باسم «قصيدة النثر» لا يستحق اسمه مالم يرصد التفصيلات اليومية المعيشة. وفى تقديرى أن فكرة اليومى المعيش، على شيوعها، تخفى وراءها فكرة أعمق، تريدها ولا تكاد تصيبها. تلك هى أن يكون النص خبرة أنطولوجية حرة، مفرداتها علامات فى شفرة لا تسعى وراء فكرة معينة، أو أيديولوجية دون أخرى، ولكنها تريد أن تقيم أنطولوجيا ها فى قلب اللغة.

تريد أن تتأمل الوجود المتعين الخبرى فى اهتزازاته المرهقة «بين رجفة وأخرى». لاتريد أن تفعل ما فعله **چان بول سارتر** فى القصة والمسرح، وما فعله كتاب «العبث» Absurd، من انبعاث المفاهيم الفلسفية المستقاة من الفلسفة الوجودية فى قالب فنى؛ فلقد تخلصت القصيدة الجديدة من كل

أيديولوجية، بما فيها الفلسفة النظامية، فبدلاً من أن يجسد النص منظومة فكرية مسبقة ، صار النص منظومة لمعايشة التجسد، أعنى أن النص صار منظومة لتأمل الوجود الحى المتعين الذى يعيشه الإنسان فى ظروف محدودة، لا الوجود المطلق أو المتعالى الذى يشغف به الفلاسفة. وفى تقديرى أن دقة الغاية التى أطرحها هى السر فى كثير من النصوص الضعيفة التى يكتبها الكتاب المغامرون فى هذا الشكل حين يكتبون، وفى كثير من القراءات المضطربة التى يطرحها القراء كذلك حين يقرأون.

هذا وجود، فى جوهره، نثرى، سردى، متشيئ، جسدانى، مباشرة لغته، متقطعة صوره، متراوحة حدوده بين الواقع والحلم، العجز والفعل، الحس والروح، الشعور والموت. و«بين رجفة وأخرى» يرى الجوع ضاريًا فى أغواره. وما أسهل أن نراه جوع الفقير الذى طالما اشتاق إلى الطعام، فنكتفى بالمعنى الاقتصادى البيولوجى الطبقى!. لكنه يقبل، فى الوقت نفسه، أن يكون جوعًا للروح يجد علامته فى جوع الجسد، فيلتقى المعنى البيولوجى بالمعنى الروحانى فى إهاب واحد معًا:

لابد للمرء من هدف يعيش لأجله،

يعينه على البقاء، ويمنحه تلك الطمأنينة

التى للقديسين والمعاجز

إجمالاً كنت قطعت المسافة نفسها

لو انحزت لوجبة العشاء

(ص ٢٤).

نعم : «المسافة نفسها». هكذا يصير وجود هدف للحياة، وتصير الطمأنينة العميقة لقديس، مساوية لوجبة العشاء. الطعام، ذلك الشيء المادى الذى طالما سعى الفلاسفة والزهاد إلى التعالى عليه، يصير، فى الشفرة الجديدة، علامة معقدة للحاجات الروحية والجسدية معًا. ولا ضير أن نرى فى انتقاء النص لهذه العلامة استجابة ما لضرورات اجتماعية واقتصادية معينة، ولكن شعريته ليست إعلانًا فحسب عن هذه الضرورات. هذا المقطع مجلى اللغة المباشرة التى لا تبحث عن المجاز - بالمعنى البلاغى التقليدى -، وتستطيع، فى الوقت نفسه، أن ترى فى شئ مثل وجبة العشاء فعلاً من أفعال الإرادة مثل الانحياز.

الجوع علامة بارزة فى القسم الأول من أقسام «بين رجفة وأخرى» الخمسة، وعنوانه: «مجاعات تتجول بحرية»، وهو ما ظهر - من جهة العنوان - فى «الخبز»، «الشبع»، «شاى بالنعناع». الجوع هو ما دفع الجماعة الناطقة فى «الأطفال» إلى الاعتداء على جماعة من الأطفال لسلبهم النقود والحلوى، فنشأت المفارقة ينفون عن أنفسهم تهمة سرقة حلواهم أمام جماعة تستبيح السرقة، فصار الموقف - سرديًا - يتسع لمفارقة أعمق بين الضمير والاستباحة، أو بين البراءة والشر. والنص إذ يتبنى ضمير الجماعة التى تمارس الشر يجعلها تمر - وسط بساماتها - بأزمة الضمير مرورًا هادئًا لأنه غير موجه بموعظة أخلاقية بقدر ما يوجهه الإحساس المرهف بالمفارقة.

وحين يضعف حضور الجوع فى «المزايا الخفية» التى أنشأها التأمل فى لوحة لفاكهة فى حجرة المائدة، كانت الفاكهة، والمائدة، علامات

حضور الدال، وكان عجز الفاكهة عن مغادرة الصورة من تكوينات الشفرة التى انتهت بالذات المتكلمة إلى أن تكتشف التعفن: «التعفن غايتى التى اكتشفتها» (ص ٢٧) ومن التعفن، الذى هو من دوال حقل الجوع، كانت الذات قادرة على اكتشاف المصير، أو الغاية التى تتأدى إليها إذا واصلت مسارها.

كل هذا قريب من الواقع الذى نخبره فى الصحو، و«غير مرئيين» تضيف إليه الحلم لتكتمل تقابلات الخبرة. فى «غير مرئيين» يستخدم ضمير الجماعة معلنًا أن جاء دورنا لنبتسم. ويعلن لعبة النص قائلاً، «*لاشئ يمنعنا من الزحف نحو المحلات مادام آخرون يظهرون كلما واجهنا مرآة!*»(ص ١٤).

إنه الحلم الذى يجعلهم غير مرئيين، لا يظهرون فى المرآة فيجتاحون المحال، ينهبون أطعمتها، وثيابها، ومتعها جميعا، فى انتقام تخييلى للأجساد والمجهدة من الأرواح المتعالية الساخرة: «*ما يزيد سعادتنا أن الفرصة ستحين لنثار من أرواحنا كثيرًا كثيرًا ما سخرت من أجسادنا الثقيلة*» (ص ١٦) الجسد ممارسة وخبرة حية قبل أن يكون بيولوجيا أو غرائز صارخة. القسم الثانى من «بين رجفة وأخرى» نص واحد، عنوانه «جزيرة النساء»، يبدأ هكذا: «*ستتسع الحجرة. تتراكم الأحجار حول المنضدة. وتصنع شاطئًا صخريًا تنمو عليه الطحالب والرمل يحيط بالكتب التى أتركها مفتوحة وأغيب*»(ص ٢٩).

المنضدة لاتزال موجودة، ولكن هناك نوعًا من المقاومة لها، أو التعالى عليها؛ فالأحجار تتراكم حولها، تحاصرها، تحولها إلى بحيرة لها شاطئ صخرى، ثم تستبدل بها الكتب، فتقودنا الكتب إلى فعل الكتابة بوصفه بديلاً للمنضدة، يحقق بالغياب حضورًا أعلى من حضور المنضدة. ولعل الحجرة نفسها علامة أولى لهذا التجاوز للمنضدة. وفى الحجرة تأتى نساء، أو لنقل تنبت نساء، يشبهن القصائد. هن كائنات الخيال، بنات الأفكار، أو بنات التأمل. على نحو ماتتسع الكتابة لمنجزات الخيال، فلا تضيع المنضدة، بل تظل وسط الدائرة، ومن حولها يتأسس عالم الطيور وحقيبة السفر، عالم الانطلاق، عالم النساء والنباتات، عالم يتأسس فوق منضدة خالية، عالم اللغة:

«*اللغة ترن فى الهواء، ودائما يصحبها شيئان:*

الفاكهة والزيت المعطر»(ص٣٢)

وهنا تتبلور مقابلة جديدة بين عالم الظلام الذى يملأ الحجرة، وتمثله المنضدة، وعالم النور الذى ينبثق من الكتب، واللغة، والنساء.

«*أقضم الرغيف من منتصفه ولا أرى إلا الظلام يتسلل لجسدى*» (٣٣)، وفى المقابل: «*أتأمل الطعام فى القدر، لكن الحقيقة: إنه النور يتأمل من خلالى*» (ص ٣٣)، الطعام موضوع فى منتصف الفعلين المضارعين: أقضم، أتأمل. فى الأول يتسلل الظلام إلى الجسد، إنه الوجود المحايث لعالم الطعام، عالم المادة الخالصة. فى الآخر يصير الجسد عينه نافذة للنور. الطعام فى القدر لأن النور يهيئ الأشياء لكائنات جديدة، وفى القدر تعد الأشياء إعدادًا جديدًا، أما الظلام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيباشر الرغيف بغير تهيئة لأنه سلبى غير فعال.

وتتجاوز سلاسل التقابلات ثنائية الجوع والشبع فى القسم الثالث الذى عنوانه «أكل يوم ظلام؟!»، فيبث الظلام الفزع فى الوجود اليومى للإنسان بوصفه مقابلاً لنور البصيرة لانور البصر، والكتابة لحظات مختطفة من الفزع ورجفاته التى تجعل الزمان حركة «بين رجفة وأخرى»:

«الفزع له حياته التى تنمو دون توقف. كائن أعمى يتغذى على الداخل. ولا يميز ضحاياه» (ص٤٢).

الفزع كائن أعمى لأن الظلام المفزع عماء تقاومه الكتابة ببصيرة النور. وعلى نحو آخر تدل على المعنى نفسه ثنائية الصحو والنوم التى يدل طرفها الثانى: النوم، على أن المراد بالصحو لا يوافق مراد الصوفية فى شفرتهم التى تقابل بين الصحو والسكر. والعلاقة بين الصحو والنوم مقلوبة بالنظر إلى المعنى العام للكلمتين فى تداولهما بين الناس؛ فالصحو وقت الغفوة السادرة فى ملهيات الحياة، أو فى الوجود اليومى الكثيف المظلم، والنوم منطلق الحلم، ومجال التحرر، ومجلى الوجود الشفيف المنير. لذا كان نص «ما يضيعه الصحو»، وكان أن:

«خرجنا حاملين ما نملك
من أوان وعلب

نريد ترابًا يكفى لصنع بلد

البنات قابضات مثلنا على
الأوانى

بأصابع عارية من الزينة.
الأوانى

تحيل الى المائدة والى
الشبع» (ص٤٤).

بلغة السرد يقص قصة الصحو. هم يريدون أن يبنوا بلدًا للنوم لا للصحو، للحلم لا للاستسلام. والبنات أحلام وثمار للكتابة بقدرتها على أن تستولد الأحلام. والسطر الأخير تفسيرى يعيدنا شفريًا إلى المائدة والشبع فيربط بين سلاسل المتقابلات التى نستخرجها الآن: الجوع والشبع بوصفهما منشأ الرغبة والحلم، يقودنا إلى النوم الذى يقابل الصحو مقابلة الجوع للشبع، وتضم الحلقات معًا أيدى البنات المتشبثة القابضة، وأفعال الكتابة التى تجرف أرض اللغة لتصنع من ترابها بلدًا جديدًا.

وفى النص صناعة البلد لعبة جدلية، ففى كل مرة لا تطابق البلد المصنوعة الحلم، تزيد عنه أو تقل، لذا تتكرر المحاولة، وتستمر اللعبة: *«أينما نتعب نتوقف ونمتلك بلدًا لا نحتاج أكثر من بلد للنوم»* (ص٤٥) ومن هنا تصير الحديقة «مخزن الليل» (ص ٥١، ٥٢، ٥٣)، وتصير «البيوت مليئة بالأحلام» (ص٥٣). وبارتباط النوم بالحلم، وبنجاح الحديقة فى تخزين الليل، يصير النوم مقابلاً للصحو، مختلفًا عن غيبوبة الانسياق وراء الظلام: *«عندى ظلمة آمنة. وأحبائى ممددون جوارى والعربات بعيدة عن أذنى خذ راسى الآن ولو الى الأبد»*(ص٥٤) وبلغة السرد كذلك يواصل القسم الرابع: الخبرة على نحو أكثر سردية من الأقسام الأخرى يبلغ فى «حكى» صورة مشابهة للقصة. والسبب فى تصاعد السردية وبلوغها آخر مداها فى هذا القسم، أن هذا القسم يتحدث عن «غرقى الهواء»، أولئك الذين يستغرقهم الوجود الكثيف، وينتزعهم

من الوجود الشفيف؛ أولئك الذين يغرقون فى هواء العالم الملوث. وهنا يظهر عنف العالم يتمثل فى صورة لطمات، أو ضربات.

«*لا نقول لهم: نخطط لمعارك. ننطلق فيها الى النجاة أو القتل*» (ص ٥٧) وفى «حكى» تؤدب الأم ابنيها الهاربين من الورشة بلطمات متوالية، ويشاهدون ثلاثتهم لصين يصيبان بالسكين رجلاً لسرقته. وفى «الكومبارس فى حلمه» يحلم الكومبارس بأنه قد «سمح له بتناوب الصفع» (ص ٧٤) لا بأن يتلقاه نيابة عن البطل فحسب. وعلى الرغم من هذا العنف كله فإن الذات لا تقوى عليه، أو حسبما نقول : «نطبق قبضاتنا ثم نرخيها» (ص٥٧)، فلا يبقى لها سوى أن تتلقى ضربات الحياة فحسب طوال الوقت. ويغير القسم مفهوم الحديقة فلا تكون ثمرة الحلم، شأن القسم الثانى، ولا تكون مخزنًا لليل، شأن القسم الثالث، ولكنها تصبح مأوى لمشردين، وعلامة على تشردهم، فيتكرر فى هذا القسم صورة النوم فى الحديقة (ص ٧٣، ٧٧، ٧٩).

وبطبيعة الحال تكون الخرافة والأوهام وسيلة لمقاومة الحياة التى كثرت صفعاتها، وضاع فيها المرء؛ وهذا ما تجسده - سرديًا كالعادة - «دودة داخل حجر» بالحديث عن الدراويش الذين يتبعهم المريدون: «*المريدون يعملون النهار ثم يرون الدراويش فى أحلامهم على هيئة طيور خضر ترفعهم الى جبال الياقوت*» (ص٦٦) وليس من ذلك التقابل بين الملائكة والشياطين فى «مقهى الحرية» فهما الصورة التخييلية البديلة لثنائية النور والظلام فى القسم السابق.

ولا يبقى سوى القسم الخامس الذى يشتمل على نص واحد، عنوانه «خطة لتعذيب المكان»، وفيه اللعبة الأخيرة من ألعاب ذلك الوعى الذى أدرك فى رحلته عنف الحياة وبؤسها. تلك اللعبة الأخيرة هى تعذيب المكان، مادامت القبضة لم تستطع فى القسم الرابع أن ترد العنف بعنف، فتحولت إلى عنف رمزى مع المكان، هو أقرب إلى العجز منه إلى الفعل.

فإذا كان السرد خصيصة اللغة فى «بين رجفة وأخرى» فإنه لا يقتصر على النص المفرد، بل يمتد ليشمل أقسام الكتاب كله، كأنه، فى مجمله، نص واحد يحكى قصة انتقال الوعى من غرائز الدنيا، إلى عالم الكتابة، التى تقود إلى عالم الصحو والحلم، الذى يعود ليواجه عالم الحياة الجارية البائسة فيبدهه عنفها، فلا يبقى له إلا نوع من الحركة فى المكان، فيها عنف رمزى دال. هذا كله خاص بالنص الكلامى فى «بين رجفة وأخرى»، ولكن إلى جوار النص الكلامى هناك نص آخر ملحق، هو طائفة من الرسوم خططها الشاعر، وأراها نصًا بصريًا مكملاً، المشترك بينها هو وجود مفردة لونية تقف وحيدة خارج حشد كبير من المفردات الشبيهة، فصارت الرسوم تجسيمًا لوعى مفارق، يتحرك خارج السرب حيث تشبه المفردة اللونية طائرًا، وخارج القطيع حيث تشبه حيوانًا، وفى الحالتين تظل دلالة الحركة خارج السرب، وخارج القطيع واحدة لا تتغير، دالة على الوعى بالانفصال عن العالم، والوعى بكينونة الذات فى رحلتها الباطنية الخاصة وهى تخالط الأشياء والآخرين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

سورات الغضب الزنجى فى المسرح الأمريكى

ظل ظهور الزنجى فى الأدب الأمريكى لفترة طويلة محكوما بمنظور الرجل الأبيض ومعتمدا على رغبته فى منح الزنجى هويته ومكانه فى العالم. وكان الأدب وهو أحد أدوات صياغة الوعى الفردى والجمعى على السواء من العوامل التى ساهمت فى تثبيت صورة معينة عن الشخصية الزنجية لدى القراء عامة بصرف النظر عن لونهم أو عقيدتهم. وقد وجدت هذه الصورة طريقها إلى الوعى الزنجى نفسه فأصبحت الأغلبية منهم ترى العالم وتدرك طبيعة مكانتها فيه بعين الرجل الأبيض ووفق المنظور العنصرى الذى شاركت آلياته بفعالية فى صياغة هذه الصورة. ولا يرتبط المنظور العنصرى الذى أشير إليه هنا بأشكال القهر المباشرة والمجوجة التى نعرفها، فهذه أمرها هين تتكفل بفضحه فجاجتها نفسها. ولكنه يتبدى فى أفعل صوره من خلال صورة العالم التى صاغها الرجل الأبيض وحدد طبيعة موروثها الثقافى، ومكونات رؤاها التحتية الفاعلة من خرافات وأساطير وتحيزات كامنة فى مختلف المصادرات الأساسية الثاوية فى بنية اللغة التى يتكلمها الزنجى نفسه. فإذا كانت معظم الاستعارات والاصطلاحات اللغوية فى الثقافات البيضاء تربط بين اللون الأسود والشر والكارثة وحتى الشيطان نفسه، فكيف يمكن للأسود فى تلك المجتمعات أن ينجو بنفسه من الآثار النفسية غير المباشرة لهذا كله؟ وربما كان هذا هو السبب فى أن اللغات الأفريقية تفعل الأمر نفسه بالنسبة للون الأبيض حيث يبدو الشيطان أبيض فى كثير من خرافات القارة السوداء وأساطيرها. ولم لا، ألم ينقض الشياطين البيض على أبناء القارة الأحرار الودعاء خطفا ثم نقلونهم فى سفن تختفى بهم فى اليم وتلقى بهم فى جحيم العبودية. ،هذا الدليل اللغوى علامة على اللغات الأفريقية يتحكم أهلها فى صياغة رؤيتهم للعالم بينما يعانى السود خارج أفريقيا من الرؤية المعادية لهم والمفروضة عليهم فى بنية اللغة التى أصبحت لمرارة المفارقة لغتهم القومية أو الطبيعية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالتمييز الضار والمدمر هو الذى يتشح بأردية الطيبة على الزنوج المساكين الذين لا يستطيعون تحمل أعباء الحرية أو الحياة بعيدا عن سادتهم الذين يرعون مصالحهم. أو يتخفى وراء التسليم المطلق بأنه ليس فى طاقة السود التعامل مع المفاهيم الثقافية المجردة فقد خلقوا للعمل اليدوى وحده، أو خلف الأفكار القائلة بميلهم للعنف أو تعاملهم جسديا لا عقليا مع الحياة. فهذه الأشكال المراوغة من التمييز لا تقل ضررا عن مختلف صور الاضطهاد المباشرة. بل إن ضررها أشد لأنها سرعان ما تتحول إلى جزء فعال فى الميراث التصورى الذى يؤمن به الزنجى نفسه، ويذعن بسبب ذلك لما يفرضه عليه هذا التصور العنصرى من قيود وسلوكيات باعتبار أن الأمر طبيعى للغاية ولا خلل أو غرابة فيه. والواقع أن من اليسير نسبيا التخلص من آثار شتى أشكال القهر المباشر، ولكن من العسير أن يغير السود من صورة العالم التى تحصر مكانتهم وتوقعاتهم بالنسبة لأنفسهم، بل توقعات المجتمع كله منهم فى إطار محدود، لأن تغيير هذه الصورة لا يصطدم فحسب بشتى أشكال التحيز المتجذرة فى اللاوعى الجمعى للسود والبيض على السواء ولكنه يتطلب كذلك أن يعى البيض أيضا متغيرات تلك الصورة وأن يعدلوا تصوراتهم وفق مقتضيات معالمها الجديدة. وهذا أمر بالغ الصعوبة، وليس فقط لأنه يزلزل بعض الثوابت الراسخة فى اللاوعى، ولكن أيضا لأنه يصطدم بمجموعة من حقائق الواقع الاقتصادى ويتطلب تبديلها. ولهذا كله لم يكن باستطاعة حركة الحقوق المدنية الأمريكية التى تزعمها مارتن لوثر كنج فى الستينيات تحقيقه بدون عمل جماعى ضخم يقترب من مشارف الثورة، وتهدد فيه بعض فصائل تلك الحركة خاصة جماعة الفهود السوداء التى عرفنا منها انجيلا ديفيز أو حركة المسلمين السود التى كان أبرز منظريها مالكولم إكس باستخدام العنف لتحرير السود من إسار تلك التصورات المجحفة.

ولم يكن باستطاعة تلك الحركة التحريرية المهمة أن تثمر عطاءها إلا بعد مرور سنوات عديدة يستوعب فيها الواقع الأمريكى التغيرات الجديدة، ويسمح لها بالتحول إلى واقع يفرز بالتدريج نتائجه الموضوعية الملموسة فى شتى مجالات النشاط السياسى والثقافى والاجتماعى. فبدون هذين العنصرين: الثورة على أشكال القهر ومواضعاته المتجذرة فى البنيتين التصورية والاجتماعية، ومرور الزمن اللازم لترسيخ رؤاها والسماح لها بإفراز نتائجها، ما كان ممكنا أن يصل عدد من السود إلى أرفع المناصب الأمريكية، وأن يرشح أحدهم نفسه لرئاسة الجمهورية، وأن يكون منهم عدد من حكام الولايات وعدد من عمد المدن بما فى ذلك أكبر وأغنى مدينتين وهما نيويورك ولوس انجلوس. وبدونها ما كان للأدب الأمريكى الأسود أن يصل إلى ساحة المسرح بتلك القوة التى لاحظناها فى السنوات الأخيرة. صحيح أن عددا من الكتاب الأمريكيين السود مثل **جيمس بولدوين، ولروا جونز** وغيرهما استطاعوا أن يفرضوا أعمالهم على الواقع الأدبى، لكن وصول الكتاب السود إلى ساحة المسرح، أو بالأحرى تصدرهم له، من الأمور الدالة. لأن المسرح كما نعرف ظاهرة اجتماعية وليس مجرد نشاط أدبى فردى كغيره من الأنشطة التعبيرية الأخرى. يتطلب تضافر مجموعة من العناصر والمواهب الفنية المختلفة، ويحتاج ازدهاره إلى تغير المناخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التصوري كله. ليس فقط لأن الإنتاج المسرحي يحتاج إلى الجمهور الذي يستجيب معه ويتفاعل مع مختلف عناصره، ولكن لأن نجاحه يعتمد كذلك على نشاط المؤسسة النقدية التي تصنع معايير الحكم على العمل وتشارك في بلورة طريقة تلقيه والاستجابة لرؤاه.

لذلك كله يكتسب تصدر كاتب مسرحي زنجي لواجهة المسرح الأمريكي المعاصر وإطلاق اسم **تينيسي ويليامز** الجديد عليه، وفوز مسرحياته بالعديد من الجوائز المسرحية والأدبية الكبرى في الولايات المتحدة، مجموعة من الدلالات المهمة التي تشير إلى مدى نضج حركة الوعي السوداء ومدى نجاحها في اختراق حواجز التمييز والعصف برؤاه المتعصبة. لأن تمكن **أوجست ويلسون** الكاتب الزنجي الذي يعرض المسرح القومي البريطاني الآن مسرحيته (أغنية الأم **ريني**) أو إن شئنا الترجمة الحرفية الدقيقة (**مؤخرة الأم ريني السوداء**) من وضع اسمه باقتدار على خريطة المسرح الأمريكي المعاصر، وعبور أعماله المحيط الأطلسي كي تعرض على خشبة المسرح القومي الإنجليزي، دليل على انتقال الوعي الزنجي من مرحلة مقاومة أشكال الاضطهاد العنصري المباشرة، إلى مرحلة إعادة صياغة كل مكونات الصورة الزنجية في آليات الوعي الغربي نفسه. استطاعت مسيرة حياة هذا الكاتب الأمريكي الجديد أن تكون سجلا للتطورات التي اعترت وضع الزنوج في الولايات المتحدة في العقود القليلة الماضية. فقد كان في بواكير شبابه الغض عندما أخذت مسيرات الوعي السوداء تهز الضمير الأمريكي في الستينيات وتوقظه على تحيزاته المجحفة. فقد عبر خلالها الزنوج عن وعيهم الاجتماعي وبلوروا عبرها سبلا لتغيير علاقتهم مع المجتمع الذي يعيشون فيه وبالنسبة للتوقعات المرتجاة منهم كجماعة متميزة فيه. في هذه الفترة كان وعي **ويلسون** الشاب لا يتفتح على مقولات حركة الحقوق المدنية وحدها، وإنما على ميراثه الثقافي المتميز الذي أخذ **ويلسون** الولوع بالموسيقى والأغاني الزنجية يكتشف مخزونة عام ١٩٦٥ في متجر للعاديات يقع أمام مسكنه في مدينة بيتسبرج التي كان يعيش فيها في ذلك الوقت. وقد تمثل هذا الكنز الثقافي في مدد لا ينضب من الاسطوانات الغنائية القديمة التي كان يشتريها **أوجست ويلسون** الشاب، بخمسة سنتات للاسطوانة، والتي تخلق عبرها تاريخ الموسقى الشعبية الزنجية في الثلاثينيات والأربعينيات، والتي تكتسب فيها أنغام آلات الجاز النحاسية نوعا من الشجن الذي يردد أصداء عذابات جامعي القطن وأغنيات عملهم في وادي المسيسبي وولايات الجنوب وقد وجدت لها تعبيرا يؤهلها لاقتحام صالونات المدينة ومشاربها بموسيقاها الخشنة، بصورة يشعر معها الزنوج المهاجرون إلى المدن بأن ميراثهم الشجي قد اكتسب معهم طابعا حضريا دون أن يتخلى عن خشونته الريفية أو نقائه الأصيل. فقد كانت تلك هي الفترة التي قدمت **لوي أرمسترونج وتومي لادينير** وغيرهم من فناني الجاز الكبار.

لكن أهم الاسطوانات في مجموعة **أوجست ويلسون** الكبيرة كانت تلك التي تنتمي إلى ما يعرف باسم الأغنيات الزرقاء «بلوز» تلك الأغاني الأسيانة الشجية التي تترقرق فيها الأحزان الزنجية الشفيفة، وقد استحالت إلى نوع من الفن المؤثر الذي تتسامى فيه العذابات إلى مراتب الشجن. ففي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه الأغاني الحزينة تتحول سورات الغضب الزنجي الجريح إلى تراتيل نغمية تبعث في النفس القدرة على التحمل دون أن توهن من قيمة معاناة الزنوج أو عذاباتهم. وكان من بين المغنيات اللواتي استولين على لبه **بيسي سميث** التي لقبت في تلك الفترة بإمبراطورة الأغاني الزرقاء، **وجيرترود ريني** التي اشتهرت باسم «**ماريني**» وهو تلخيص لكلمة الأم وبالأحرى منطوق هذه الكلمة الزنجي، التي لقبت بأم هذا النوع الغنائي الشعبي الزنجي وملكته غير المتوجة في فترة العشرينيات، أو على وجه الدقة الفترة الممتدة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى حتى مقدم الأزمة الاقتصادية الطاحنة في مطلع الثلاثينيات. فما إن استمع **ويلسون** إلى أغنياتها، خاصة أغنيتها الشهيرة «المؤخرة السوداء» التي جعلها عنوانا لمسرحيته حتى أحس - كما يقول لنا في برنامج المسرحية المطبوع - بأنها ترجع أصداء تجربته في التصعلك والضياع. ذلك لأن التجربة التي عاشتها (**مارينى**) نفسها تقترب كثيرا من تلك التي خاضها **ويلسون** قبل أن يتفتح وعيه على واقعه المتميز مع حركة الحقوق المدنية في الستينيات. فقد ارتبطت منذ صباها الباكر بعالم الموسيقى وهو عالم ساحر بالنسبة للواقع الزنجي الذي يقدر أبناؤه موسيقييهم بشكل كبير. وجابت مع فرقتها الجوالة مدن الجنوب وولاياته لتدخل بأغنياتها البهجة والسرور على زنوج الجنوب لكن المهم هنا أن نعود إلى كاتبنا **أوجست ويلسون** الذي حاول أن يسترجع من خلال حياة هذه المغنية التي عرفت في استديوهات التسجيل الموسيقي التي كان يسيطر عليها البيض كلية في تلك الأيام باسم القطة الشرسة تاريخ الاستغلال المادي للفنانين السود، وأن يتناول من خلال هذا التاريخ بعض جوانب قضية الوعي الزنجي الأمريكي في صراعه من أجل بلورة هويته.

ولا تقتصر أهمية المواجهة الروحية بين **أوجست ويلسون** وميراثه الثقافي الزنجي الذي يتبلور بشكل أساسي في تلك الأغنيات على استيحائه لإحدى مسرحياته وهي (مؤخرة الأم ريني السوداء)، ولكنها تتعداها إلى مشروع مسرحي يقدم عبر حلقاته المستقلة والمتكاملة في الوقت نفسه تاريخ معاناة الزنوج في أمريكا ورحلتهم مع الوعي والمقاومة. بلور ملامحه الدرامية من خلال العمل في مركز يوجين أونيل المسرحي ضمن سياق المؤتمر القومي لكتاب المسرح الذي ينظمه هذا المركز بشكل دوري. فبعد أن كتب مسرحية (ماريني) التي عرضت في برودواي عام ١٩٨٤ وفازت بجائزة حلقة نقاد المسرح في نيويورك، تبعها بمسرحية (درس البيانو) ثم بمسرحية (مجئ جو تيرنر ورواحه) التي فازت هي الأخرى بجائزة حلقة نقاد المسرح عم ١٩٨٨. وفي عام ١٩٨٧ كتب مسرحيته (أسوار) التي فازت بجائزة بوليتزير وهي أسمى الجوائز الأدبية الأمريكية، كما فازت بجائزة حلقة نقاد المسرح، وجائزة مكتب المسرح، وجائزتين من «جوائز توني» المسرحية الأمريكية وهي من أشهر جوائز المسرح الأمريكية، إحداهما للنص المسرحي والأخرى للإخراج. ولا شك أن حصول هذه المسرحية التي ستعرض في لندن بعد عدة شهور دليل على اختراق **أوجست ويلسون** لحاجز المسرح الجماهيري، لأن «جوائز توني» التي يسميها البعض بأوسكار المسرح لاتقدم عادة إلا للمسرحيات الجادة التي استطاعت اختراق الحاجز التجريبي إلى الجمهور المسرحي

ARCHIVE

الواسع فى الوقت الذى تقدم فيه جديدا لعالم المسرح.

وقد استطاع **ويلسون** أن ينال كل هذه الجوائز ومـاينطوى عليه نيلها من اعتراف المؤسسة المسرحية بمكانته بالرغم من أنه يقدم مسرحا مختلفا، أو بالأحرى بسبب هذا المسرح المختلف الذى استطاع أن ينقذ المسرح الأمريكى من الخمول الذى أصابه منذ فترة غير قصيرة. فبعد **إدوارد إلبى** الذى سطع نجمه فى سماء المسرح الأمريكى فى الستينيات لم يقدم هذا المسرح غير اسمين لامعين هما **سام شيبارد** و**دافيد ماميت**، وهاهو **أوجست ويلسون** ينضم إليهما بقوة فى السنوات الأخيرة كى يضخ فى عروق المسرح الأمريكى دماء جديدة دماء زنجية حارة تطرح على خشبته مجموعة من الرؤى المغيرة للوعى والمثيرة للتساؤلات. وتقدم فى ساحته لأول مرة عالم الزنوج الأمريكيين مرئيا من الداخل ومعبرا عنه بشكل أصيل تنقذهم طاقته الفنية من متاهات الوعى الأبيض الزائف.

وتكشف لنا مسرحية الكاتب الأمريكى الزنجى **أوجست ويلسون** التى يعرضها المسرح القومى الإنجليزى الآن عن مدى نضج البناء الدرامى لدى هذا الكاتب المسرحى الموهوب الذى انبثق كالشهاب فى سماء المسرح الأمريكى خلال السنوات الأخيرة، فأعاد لهذا المسرح حيويته التى فقدها منذ موت **تينيسى وليامز**. ويتبدى هذا النضج الفنى منذ عنوان المسرحية نفسه الذى نتعرف فيه على مجموعة من الدلالات المتراكبة. فعنوان المسرحية، إذا ماترجمناه حرفيا، هو (عجيزة أو مؤخرة مارينى السوداء Ma Rainey's Black Bottom)، وإن كنت أوثر ترجمته غير الحرفية (أغنية مارينى) لأن العجيزة السوداء هو اسم الأغنية التى لعت بها تلك المغنية الأمريكية الزنجية فى العشرينيات. ولأن هذه الأغنية هى محور العمل المسرحى الذى يعد فى مستوى من مستوياته أغنية درامية مرافقة ومحاور للأغنية التى يدور تسجيلها على الخشبة. لكن العنوان الحرفى ينطوى على نوع من المفارقة الساخرة التى تشى سخريتها بقدر من المرارة، والتى تسعى إلى قلب المعايير الجمالية التى اصطلح عليها الرجل الأبيض وإقامة معايير بديلة نابعة من داخل الرؤى الجمالية للون الأسود نفسه. كما ينطوى العنوان كذلك فى مستواه الذى تعنى فيه كلمة Bottom الأعماق على إشارة إلى الرحلة التى تهدف المسرحية إلى القيام بها من أجل سبر أغوار الأعماق الزنجية فى تلك المرحلة من تاريخ الوعى الزنجى فى الولايات المتحدة. ناهيك عن الإشارة إلى أن كلمة Black تعنى الزنوج من ناحية، واللون الأسود بما يرتبط به فى اللغة الإنجليزية من دلالات ظلامية تشى بتمييع الوعى والتدليس عليه من ناحية أخرى. فالقيعان السوداء هى قيعان هذا الوعى الزائف التى يتخبط فيها الزنوج ويوجهون فيها سورات غضبهم ضد بعضهم البعض بدلا من توجيهها ضد من يمارسون ضدهم أشكال العنف والاستغلال والتمييز.

وتدور أحداث المسرحية فى إحدى استديوهات التسجيل فى شيكاغو عام ١٩٢٧، وهو على الأرجح استديو «باراماونت» الذى احتكر جهود «ما رينى» فى تلك الفترة. ويدلنا **بول اوليفر** وهو أحد المتخصصين فى الموسيقى الزنجية على أن «ما رينى» كانت تعيش فى جورجيا وتركز عروضها فى الجنوب الأمريكى، ولكن مدينة شيكاغو كانت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد أصبحت فى تلك الفترة من عشرينيات القرن واحدة من أهم المدن الصناعية الشمالية التى استقطبت الزنوج المهاجرين من الجنوب الأمريكى هربا من الكساد الذى أصاب زراعة القطن فى الجنوب. فقد تضاعف عدد سكانها من السود ثلاث مرات خلال السنوات العشر من ١٩١٥ إلى ١٩٢٥. فقد كانت هذه الفترة هى خروج الزنوج الكبير من الجنوب فى موجات متعاقبة بحثا عن الرزق فى سنوات الضنك الجنوبية. وكانت المدن الشمالية قد شهدت نهضة صناعية كبيرة أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها مما جعل وكالات التوظيف الباحثة عن العمالة الرخيصة تغرى السود بالهجرة للقيام بالأعمال اليدوية الصعبة فى مصانع الصلب أو حتى فى حظائر تربية الماشية التى انصرف عمالها من البيض إلى الأعمال الصناعية الأيسر. وكانت موجات المهاجرين السود تعانى من شظف العيش فى مهجرها الجديد الذى تعرضت فيه لأبشع أشكال الاستغلال. وكان فى شيكاغو وحدها فى منتصف الأربعينيات أربعون ألفا من هؤلاء العمال السود، وكان الموسيقيون والمغنون يشكلون بينهم الطبقة الأسعد حظا، لأنه كلما تضاعف شقاء العمال كلما زاد طلبهم على الغناء باعتباره النسمة الترويحية الوحيدة فى عالم فظ. ولكنهم برغم ذلك كانوا عرضة لاستغلال البيض لهم حيث تمكن البيض من السيطرة كلية على استوديوهات التسجيل وسوق تصنيع الاسطوانات وبيعها. وقد بلغ عدد هؤلاء السود المحظوظين فى الفترة نفسها ألف موسيقى ومغن، وكان هؤلاء يعبرون عن تمايزهم عن بقية أبناء جلدتهم بالملبس الأنيق والأحذية الفخمة التى كانت علامة من علامات النعمة والرقى. وهذا ما يفسر لنا أهمية حذاء ليفى وغضبه عندما داس زميله عليه، وما يكشف لنا عن براعة اختيار الكاتب لتلك الشريحة المتميزة ليدير عبرها مسرحيته لأنه إذا كان هذا هو حال الشريحة الاجتماعية الأسعد حظا، فكيف كان الأمر إذن بالنسبة للآخرين.

وحتى لا نستبق الأحداث أو التحليل علينا أن نعود، بعد هذه المقدمة الضرورية للكشف عن الخلفية الحضارية التى تدور فيها أحداث المسرحية، إلى العرض نفسه لنتعرف على أحداثه. إذ تبدأ المسرحية بالموسيقيين الأربعة سلودراج عازف الكونترباس وكتلر عازف الترمبون وتوليدو عازف البيانو وليفى عازف البوق وهم يمارسون تدريباتهم على أغنية «العجيزة السوداء» فى غرفة التدريب فى المستوى السلفى للبدروم الذى يمثل القسم الأسفل من استديو التسجيل، ولتراتب الفضاءات المسرحية دلالات مهمة فى هذا العمل الدرامى، حيث يشكل كل مستوى درجة من درجات الوعى وساحة من ساحات السلطة. فالفضاء المسرحى مقسم إلى ثلاثة مستويات متمايزة تقع فى أدناها غرفة التدريبات الواقعة فى قاع البدروم، وترتفع عنها بدرجة خشبة المسرح التى يدور فوقها تسجيل الأغنية فى الفصل الثانى وهى الساحة التى تمارس فيها المغنية «مارينى» سلطتها المطلقة. أما المستوى الثالث وهو المستوى الذى يرتفع عن المستويين السابقين بدور كامل فتحتله غرفة التحكيم التى يشغلها مدير الاستوديو ونائبه وهما من البيض بالطبع، والأبيض الثالث بين بقية شخصيات المسرحية السوداء هو رجل الشرطة الذى يهبط للمسرح كذلك من أعلى أما أعضاء الفرقة الموسيقية السود فإنهم فى القاع، لأن هذا القاع فى فضاءات المسرحية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو رديف القاع الاجتماعي الذي يقبعون فيه برغم كل ما يتمتعون به من تميز بين السود. وقد أتيح لي الالتقاء بمخرج العرض «هاوارد ديفيز» وهو واحد من ألمع مخرجي المسرح الإنجليزي، وعندما هنأته على فهمه الذكي للفضاء المسرحي عزا ذلك إلى أن المؤلف قد نبه إلى تراتب الفضاءات المسرحية بصرامة في نصه، لأنه على وعي بدلالات هذا التراتب وبتوظيفه الحاذق في بنية العمل الدرامية. وأن كل ما فعله هو إبراز ذلك من خلال تحديد طريقة دخول الممثلين وخروجهم.

وتبدأ المسرحية بما يبدو لأول وهلة كأنه ثرثرة الموسيقيين المألوفة حول اللحن الذي يتدربون عليه، ولكن سرعان ما تكشف لنا تلك الثرثرة العادية عن دراما الأعماق البشرية التي تدور بين تلك الشخصيات الأربعة التي تمثل أجيالا أربعة وأنماطا بشرية أربعة فسلودراج أكبرهم سنا يقدم لنا نموذجا للعجوز الذي عركته التجارب البشرية وخرج منها بروح راضية عامرة بالإيمان بما هو مقدر وهو إيمان لا مبالغة فيه ولا افتعال أقرب إلى إيمان المتصوفة منه إلى إيمان المتعصبين الدينيين. بينما يمثل كتلر الجيل الذي اكتهلت رؤاه ومازال يحاول مواصلة العمل للحفاظ على رئاسته للفرقة في وجه تحديات الشباب الجدد. أما توليدو فإنه يجسد لنا دور المثقف المتطلع إلى أن يمنح ذويه القدرة على رؤية ما يدور في واقعهم بشكل أفضل، وأن يدفعهم إلى إدراك أهمية التعليم ونيل حظ من الثقافة، بينما يسعى ليفي وهو أصغر الشخصيات وأشدها طموحا إلى أن يطرح رؤاه على الفرقة بموسيقاه الجديدة وتوزيعه الحيوي للألحان القديمة بما في ذلك اللحن الذي يتدربون عليه. وهو يحاول من البداية أن يقنع الفرقة بتوزيعه، ولكنها ترفض ثم سرعان ما يذعن أقرانها لفكرته عندما يعضدها مدير الاستديو الأبيض فيواصلون التدريب على توزيعه الجديد للأغنية، وهو التوزيع الذي يحذره كتلر من «ما ريني» سترفضه. وليفي مليء بالطموح وبالغضب معا، إذ يشعر بأن موهبته المهدرة في تلك الألحان التقليدية المكرورة كفيلة بأن تفتح له أبواب المجد وتهيئ له شهرة تعادل شهرة «ما ريني» وتكفل له نفوذها وسلطتها. ويكشف لنا تسرعه في تحقيق تلك الشهرة عن نفسه من خلال تأنقه المفرط وغبطته الاستعراضية بالحذاء الجديد الذي اشتراه مؤخرا. وهو مليء بالغضب ليس فقط لأن أحلامه العريضة في الشهرة تعاني من الإحباط، ولكن أيضا لأن ثمة ثأرا قديما بينه وبين البيض الذين شاهدهم صبيا يحاولون اغتصاب أمه، فلما قاومهم شقوا صدره بسكين ما زالت آثار جرحه ظاهرة على صدره. ومازالت دماء أبيه الذي حاول الثأر لهما طرية، وإن كان قد نجح في قتل أربعة من البيض الذين حاولوا اغتصاب أمه قبل أن يتمكنوا منه ويقتلوه أبشع قتلة لا تزال وحشيتها حية في أعماق ابنه.

لذلك يصبح ليفي منطلق الصراع في المسرحية إذ يجسد الروح القلقة الحائرة التي تفور بالتمرد الطائش والجسارة السانجة. لأنه لا يستطيع التوافق مع الذين استمرأوا الاستسلام لما قسم لهم، ويدخل في مبارزة كلامية مع توليد مرة ومع كتلر أخرى توشك أن تتحول إلى تشابك الأيدي والمدى عندما يزري فيها بإيمانه القدري واستسلامه. لكن توليدو وهو صوت الوعي الزنجي في المسرحية يريد أن يساهم في تبديل تصورات ليفي حتى يدرك أن القوة النسبية التي

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

تتمتع بها «ما ريني» ناجمة عن شعبيتها بين السود، وليس لأن الرجل الأبيض قد منحها إياها. وحتى يغير من مسارات طموحه ولا يحبطها بتعليقها على إرادة البيض. وما إن يبدأ الفصل الثانى بكل توتراته المصاحبة لتسجيل الأغنية حتى تتكشف بقية تفاصيل الصراع بين صاحب الاستوديو والمغنية، وبينها وبين ليفى باعث الغضب فى المسرحية. خاصة عندما يتكشف تمرده فى مغازلته فتاة «مارينى» الأثيرة «دوسى ماى» مما يحنقها عليه، فلا تكتفى بتسفيه توزيعه الموسيقى الذى ترفضه، ولكنها سرعان ما تفصله من الفرقة بحجة أن فى عزفه مقدارا من النشاز. والواقع أن فى معزوفته الضمنية قدار كبيرا من النشاز، ليس فقط لأنه صوت الغضب فى عالم يبحث عن الحياة فى سلام، أو يحاول أن يعقل تناقضاتها فى هدوء، ولكن أيضا لأنه تجسيد لردة الفعل المباشرة ضد أشكال القهر والتمييز الذى مورس ضد الزنوج فى أمريكا لعقود طويلة. وهى بمباشرتها وافتقارها للعقلانية والمعرفة، فليفى أمى جاهل برغم موهبته الموسيقية التى لا شك فيها، لا تستطيع إدراك تعقيدات الصراع. لأن الصراع على السلطة والنفوذ فى المسرحية ليس بين السود والبيض فحسب، ولكنه بين السود وبعضهم أيضا. بين ليفى ومارينى، وبين ليفى وبقية أعضاء الفرقة، وبين الوعى الزائف والوعى الهادئ الطالع من شرنقة المعاناة الراغب فى جمع كلمة السود والتعرف على مواطن قوتهم.

ويبلغ هذا الصراع ذروته عندما يتكشف صاحب الاستديو الأبيض الذى علق ليفى آمالا وردية فى التحول إلى موسيقى مرموق له فرقته على وعوده له بتسويق أغنياته وتوزيعاته عن وجهه الاستغلالى القبيح. إذ يرفض المقطوعات الثلاث التى قدمها له أولا، ثم يقبلها بعد أن يبخسه ثمنها ويشترط عليه أن يكون هذا أساس التعامل بينهما فى المستقبل، وهو اعتراف ضمنى بموهبة ليفى لم تصله منه إلا رسالته الاستغلالية المحبطة. ويتركه صاعدا إلى غرفة التحكم فى الأعالى - ويا له من اسم دال - ويصعد ليفى وراءه غاضبا عازما على رد دولاراته الحقيرة له ولكنه يكتشف وهو فى منتصف السلم مدى حاجته الماسة لتلك الدولارات القليلة بعد فصله من الفرقة. فيهبط من جديد وهو يغلى بالغضب، ويصادف ذلك انصراف بقية أعضاء الفرقة بعد انتهاء التسجيل، فيدوس توليدو بلا قصد على حذائه، بما يمثله من رمز لحلم الرقى المهدور، فتكون هذه هى القشة الأخيرة، فينفجر ضده فى موجة عاتية لاتفلح اعتذارات توليدو فى ردها، تنتهى بأن يطعنه بمدينة فيسقط توليدو صريعا. ويمثل موته انحدار صوت العقل أمام صوت الغضب الطائش فى تلك المرحلة من مراحل الوعى الزنجى. كما يكشف لنا عن أن الوعى الزائف دائما ما يؤدى إلى الاستدارة على الذات ونهشها بدلا من التصدى لعدوها الحقيقى ومواجهته. فضلا عن أن تلك النهاية الدامية للمسرحية تسعى إلى إبراز آليات الإحباط الموجهة لهذا الوعى الزائف، والكشف عن خريطة علاقات القوى الأساسية التى يجعل فهمها تلك النهاية برغم دمويتها مبررة من ناحية ومنطوية من ناحية أخرى قدر من التفاؤل الناجم عن الكشف عن المسارات الخاطئة حتى يؤدى تجنبها إلى توجيه الزنوج صوب المسارات الصحيحة، وعن الغضب المتولد عن استدارة الذات نفسها وإخمادها لصوت العقل فيها. فالشخصية السوداء الوحيدة التى اكتسبت قدرا من النفوذ فى تعاملها مع آليات الاستغلال البيضاء مكنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من تخفيف حدتها دون القضاء عليها، هى شخصية «مارينى» لأنها استمدت هذا النفوذ من شعبيتها بين السود أنفسهم فهم مصدر القوة الزنجية الوحيدة فى ساحة الصراع بين السود والبيض. وقد استخدمت هذه القوة فى شفاء السود من بعض عيبهم الذى يتمثل فى قريبها سيليستر الذى فرضته على مدير الاستوديو برغم معارضة السود أنفسهم. فشفاء السود من عيبهم لن يتحقق - فى رأى هذه المسرحية الجميلة - بغير تضامنهم وإرهاف حدة وعيهم وتخلصهم من أمراض الوعى الزائف الذى يفثأ غضبهم النبيل. وقد تمكنت المسرحية من وضع هذه الرسالة القوية باقتدار على خشبة المسرح لأنه قيض لها فريق من الممثلين السود الموهبين الذين تميزوا جميعا على كل ممثليها البيض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عمار الجنيدى

الحس القومى فى ديوان «أغنيات للصمت»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينتمى عبدالرحيم عمر إلى أولئك النفر من الشعراء المبدعين الذين حملوا هموم هذه الأمة واستشرفوا بوعيهم الشعرى حال الأمة ومصيرها المؤلم ، فى ظل هيمنة عوامل الشتات المختلفة ..

وجاء تميّز عبد الرحيم عمر فى هذا الاتجاه نتيجة شعوره القومى بأن الانسان العربى يجب أن يأخذ بعين الاعتبار الأخطار المحدقة به ، وبما يملى عليه شعوره القومى رفض كافة أشكال الهيمنة التى تفتقت عنها ذهنية المستعمر ، فرصد كل عوامل القهر والاستلاب والهزائم التى مرت بها الأمة العربية ، وأكد رفض الأمة لمحاولات الاستبداد والذل والهوان ..

وظل شعره متوهجا بالوعى القومى وهو يرى أمته غارقة فى الألم ، وأبناء الأمة يتضورون قهرا وعذابا ، ولايدرون أين المصير :

وأنت تفرّ

وفى ناظريك عذابات

جيل يصرّ

هو اليوم أمر

وجهد لياليك شعروخمر

ص٣٦،ص٣٧،هارب من حلمه ..

وتعلق الهزيمة ناقوسها فوق الهامات، فكان عبد الرحيم عمر شاهدا على المأساة التى حاقت بالإنسان العربى ، ففى قصيدته «الهزيمة» تصوير بالغ الأثر عن الحالة التى وصل لها اليأس العربى بقهره وخزيه الذى جللّ الجميع :

مثقلا بالخزى

بالمأساة أقدامى تغور

فى صحارى الملح

تيه الملح دربى ص٣٩ ..

ويصل الأمر إلى حالة اليأس من انتظار الفارس المخلّص ، مشيرا إلى أن الفرسان قد اندحروا ومضى عهدهم الى غيررجعة :

قد مضى عهد البطولة

وأبو زيد الهلالى ذاب خزيا من حصانه

وابن شداد توارى

عار

لا عبلة فى الحى

ولا الحى فخور بطعانه

والخيول البلق ليست عربية

والكماة البله أعرفها

ما عرفوا معنى الرجولة

ص ٤٠، الهزيمة..

ولما كان المصير مرعبا، وفيه من الأهوال والشدائد ما يجعل الإنسان، منفيا غريبا فى وطنه:

ولنعش فى أرضنا كالغرباء

فعسانا لا نعى هول المصير

ص ٤١، الهزيمة..

وموضوع الغربة والألم والشعور بالحسرة والهزيمة تشغل حيزا من مساحة الخطاب الشعرى عند عبدالرحيم عمر:

نلوك حسرة الفراغ والعدم

ونجرع الغصات

ونسفح الدموع

لياليا حصادها الجفاف والندم

ونألف الخشوع

ص ٤٥، أغنيات للصمت..

ويراوح فى الموضوع نفسه، حيث يبلغ اليأس مداه، وتخيب بوادر اللهفة والأمل فى نفسه، فيقول مؤكدا نضوب أى بارقة للأمل:

وتنطفئ بوارق الأمل

وتختفى سارب الرجاء

ص ٤٦ أغنيات للصمت..

ويقول فى قصيدة

رسالة إلى صديقة مجهولة:«:

وأنا ليلى آلام ثقيله

والظلام الجهم فوق الدروب قد أرخى سدوله

ص ٧٠..

وفى قصيدته «تلك االأعوام» يؤكد مرارة الغربة ويستجمع فى ذاكرته صور الرحيل المؤثرة:

ما زلت أذكر يوم أن ودعت أهلى من سنين

وضربت فى الدنيا،

وزادى بعض آمال قليله

ووصية من والدى

ص ٨١

ثم يمر على المأساة بكثير من التفجع والألم:

لم أدر كيف مشيت!

ودعت الحدود النازفة

والأهل والمأساة

والموتى وأشباح المنايا الراجفة

وطويت فى قلبى

فجيعة جيلى المطعون كله

ورحلت

أحمل جرحنا الدامى

ولم أصرخ

فغول الصمت قد ألقى

على الدنيا بظله

ص ٨٢ تلك الأيام

ولأنه ورث كل آلام قومه وتاريخهم الشقى المفجع، فسيظل قلبه متعبا وغير قادر على تحمل هذا الإرث الثقيل من الألم والأسى:

وأنا أحـــمـل آلام
جدودى

منذ أن عـاشـوا ومـاتوا
صابرين

فـــورثت عنهم كـل
الألم

وأنا أحـمـل فى قـلـبى
أسى جيوش

تاريخ شقاء وعدم

ص ٧٠، ص ٧١، رسالة إلى صديقة..

وتأخـذ اللا جـدوى بـعـدهـا السـوداوى نتيـجـة ضـيـاع الأمل واستـفـحـال حـالة الفرقـة العربيـة، مؤكدا أن بزوغ فجر عربى مشرق ومشرّف للأجيال القادمة: هو مجرد أمنية لن تتحقق أبدا:

مات النهار

يا مغزلى المنكود

مات النهار

مات النهار

والزائرون التافهون

تجمعوا خلف الجدار

لكنهم لن يدخلوا

ص ٧٥، ليالى بنلوب..

ويقـول متـسـائلا فى قـصـيـدة «بنلوب» عن مـوعـد إطلالة الصـبـاح متذمرا من هيمنة الليل وجبروته:

ويا ليلى: قـــد ثابت
أمانينا

وعاث بها الظلام

فمتى الصباح يهل؟

قد ملّ النيام،

حتى نجرهك

باهتات ترتعش

ص ٧٨..

ثم يهيب بالمرأة فى الليل المدلهم: إن بوارق الأمل التى تلوح لهم مـا هى الا بوارق خـادعـة يخـيب عند بريقها رجاؤهم:

يا أيـهـا الســارون فى
الليل الطويل

الحـــامـلين الموت فى
الدرب الطويل

ص ٧٨، ٧٩، بنلوب.

ثم ما يلبث أن يذكرهم بواقـعـهم بعد أن مات الإحساس بالجرح:

وتفـــيـض فى الأرض
الحزينه

حـيث الدم المطلوب
والشرف الذبيح

والذل والإغـــفـــاء
والعرض الأسير

والصمت

الا حشرجات الميتين

ص ٧٩، انتظار..

ولا تنى صـورة الوطن أن تنبت حـضـورهـا ووجـودهـا بين حنايا الخطاب الشعرى:

وعويل ريح

فوق الحصن المهجور
والوطن الذبيح

ص ٨٩ عائدون يا تشرين..

ثم يقول مرسـخـا مفـهـوم الوطن الأبى الشـامخ، حـيث الوطن يأبى حياة الذل لأبنائه وأن خـصـوصـيته تأبى عليه إلاّ أن يكون كبيرا وحنونا:

عجبا، وهل آل الكرام
إلى زوال؟

وغدا محال

الا حياة الذل

فى وطن النضال

ص ٩٠، عائدون يا تشرين..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن حالة الفجيعة والكبت والرضوخ لا تستمر مع عبدالرحيم عمر إذ يقول:

ان الفرار من عالم الموتى:

صمود وانتصار

ص ٨٥، فرار..

ويراوح هذا النفس فى قصيدة «فرار» الى الحد الذى تصبح معه اللا مبالاة هى السمة البارزة فى انثيالاتها واندفاعها:

لا اليأس قدامى ولا صمت القفار

أواه كم فى الصمت من ذل وعار

ص ٨٨..

ثم يختم قصيدته مؤكدا أن الظلام لن يستمر مهما طال غيّه:

كذب الذين يثرثرون،

لولا ظلام الليل

ما طاب النهار

ص ٨٨..

وعندما يكون البيت المستباح رمزا حيا للوطن المستلب الإرادة!

المغتصب حقوقه، فإن الفارس العربى ينام قرير العين غير مبال بما يجرى للحصى الفلسطينى، حتى خيوله أصابها الهزال لأنها لم تعرف العراك والخوض فى معمعان الوغى منذ زمن بعيد، ونتيجة لهذا الضعف والهوان، فقد غدا البيت ملعبا للريح ومرتعا للذئاب تستبيح مقدراته ووجوده:

فالفارس الغيور فى صحرائنا توسد الحسام

والتحف العباءة،

وراح فى غفوته الهنيئة

يغط فى قوافل النيام

كأنما صدئت أجفانه من الكرى

فلم يعد يحس بالرياح

من كل صوب تلطم العباءة

قضى ولما تعرف الجراح

وراحت الذئاب والرياح

تعيث فى المضارب الذليله

ص ٩٤، لن تقرع الأجراس..

وتمتد المأساة لأقطار أخرى من الوطن العربى، فيعرج على ما حل بلبنان وما آل اليه حاله، وهو وضع ليس ببعيد الشبه بوضع فلسطين، حيث تنكر العرب لعروبتهم ولقضيتهم:

هذا لبنان حيث الله فى شغل عن الدنيا

وحيث الناس تركوه حرا فى سماواته

ص ٩٩، على الشاطئ..

وتفيض به حالة الحزن والتوق إلى الانعتاق من نير الحزن الذى كبل إرادتنا

ولكننا مللنا الحزن:

ليت لحزنك الطاغى مشيئتنا

اذن لتركت للكتمان بعض نواح قيثارك

ص ٩٩ على الشاطئ..

ويظل الوطن فى ذاكرة أبنائه مهما ابتعدوا عنه ومهما ابتعد بهم الهجر وحتى لو أغرقهم البحر ولو أخذتهم الريح إلى الصحراء العطشى وضيعتهم هناك:

لو أن الريح تأخذهم وترجعهم

لظل هناك شىء ما يعذبهم ويرهقهم

ص ١٠٠، على الشاطئ.

عمّان

هند الدرمللى

حوار الخطوط والكلمات فى تجربة: نوران

ليست العلاقة بين الخط والكلمة بجديدة على الساحة الثقافية بل إنها قديمة قدم الفن نفسه، فالكلمة منذ بداية ظهور اللغة المكتوبة، لم تكن إلا محاولة للرسم والتشكيل وفى الوقت نفسه محاولة للتفاهم والتعبير، ويظهر هذا جليا فى اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية) غير أن التطور وزيادة الوعى لدى الإنسان يؤدى دائما إلى الفصل والتخصيص، فمالت اللغة المرسومة شيئا فشيئا إلى التجريد ليصبح الطائر المصرى الدال على حرف الواو مجرد خط مائل أو منحن، وليصبح التصوير أو التشكيل عن طريق الخطوط والألوان فنًا قائما بذاته ولغة مستقلة لها أبجديتها الفنية وقواعدها الجمالية.

غير أن الفصل التام بين مجالات الإبداع الإنسانى أمر يتنافى مع طبيعة التجربة الإبداعية نفسها، ولهذا رأينا الشعر والموسيقى والفن التشكيلى، على الرغم من أنها فنون تختلف فى طبيعتها وأدواتها، تتحاور وتتداخل أحيانا لكى تعبر عن تجربة إنسانية واحدة فتزيدها عمقا وثراء، وخير شاهد على ذلك وصف هوميروس الشعرى للرسوم التى كانت تزين درع أخيل، وهناك فى تراثنا الإسلامى أمثلة واضحة الدلالة، نذكر منها (معراج نامة) و (مقامات الحريرى).

وتنتمى تجربة (نوران) التى كتب نصها الشاعر البحرينى **فريد رمضان**، وقدم لها الفنان البحرينى **جمال عبد الرحيم** رؤية تشكيلية من خلال لوحاته الجرافيكية، إلى هذا الحوار الخصب بين الفنون، خاصة بين الشعر والفن التشكيلى.

ولا يجب أن ننظر إلى هذه التجربة على أن الفنان التشكيلى قد قام بمجرد تجسيد الدلالة الشعرية وتصويرها والتعبير عنها بحيث

فريد رمضان

الفنان جمال عبد الرحيم

تكون اللوحات فى النهاية مجرد ترجمة بصرية ملحقة بالنص المنطوق أو المقروء، بل يجب أن ننظر إلى الأمر من زاوية أخرى أشمل وأعمق، وهى أن الفنان التشكيلى قد قام بإبداع نص بصرى مواز للنص الشعرى ومن التفاعل بين هذين النصين يمكن لعملية التلقى أن تكتمل ولإنتاج الدلالة على صعيد التذوق أن يتم على النحو الأمثل.

هذه الزاوية الأخيرة فى النظر إلى العلاقة التفاعلية بين النصين، هى ما تفرضه علينا تجربة (نوران) إذا ما أتيح لنا أن نقرأ النص الشعرى ونتأمل فى الوقت نفسه العمل الجرافيكى الموازى.

إن النص الشعرى الذى أبدعه الشاعر **فريد رمضان**، نص مغر بسبب ما فيه من خيال جرىء وتصوير للحظة الخلق الدافئة بوصفها فعلاً مستمرا يبدأ من خلق الإنسان نفسه، أى من آدم وحواء، لكى يصل بهذه اللحظة، لحظة الخلق الإنسانى الذى لاينقطع عبر الحوار الدافئ الخلاق بين جسد الأنثى وجسد الذكر، وهو حوار يبدو هنا كأنه يحكم تجربة الإنسان الوجودية ويشكل ملامحها الحسية والميتافيزيقية منذ الأبد، ويستمر بلا انقطاع، فى توتر لا نعود نرى فيه الخطايا والآثام وسائر مظاهر العشق والشبق، إلا باعتبارها مظاهر لعملية الخلق الأولى التى كتب على الإنسان أن يظل محافظا على توهجها، قابضا على جمرتها مكتويا بها، فى تجربة حية تكون فيها العذوبة هى الوجه الآخر للعذاب، والشهوة هى الوجه الآخر للألم.

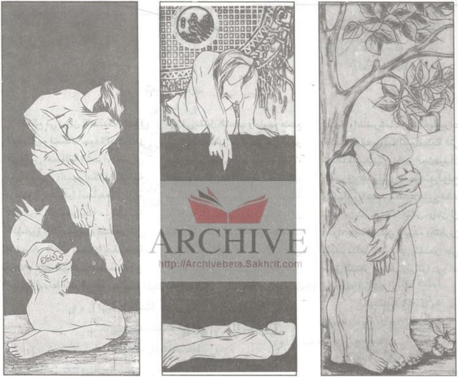
يقول **فريد رمضان**: تحت عنوان: (فى الخطايا):

«أنا أديم النهار/ وأنت فضيلة أنفاسى/ المغرم الأول فى طعن الجسد يصوغ إعصارنا كآخر الكائنات دون رأفة»

وتحت عنوان (فى العشق) يقول:

«شيد عرفانه بأول الكلام، غافل ملائكته برجفة الخمر، وصب فى حوضها أحزان فراقه، سكن إليها فاستكانت فيه، لملمت قطنه، طرزته بحليب صدرها فأغراه الدفء»

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com



نصوص بصرية للفنان **جمال عبد الرحيم** موازية للنصوص الشعرية للشاعر **فريد رمضان**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتحت عنوان (فى الذهاب) يقول:

«لاتتـرك خلفك امـرأة فى ركن الحرائق تقطف قـلائد الموت، وتتبع خطاك، تزين أجـراس قـمـيـصك برائحة الصلاة»

ولعل من يتـأمل لوحـات الفنان **جـمـال عبـد الرحـيم**، يـدرك أن الحـوار بين النـص الأدبـى والنـص التشـكيلى قـد أضاف عمـقـا وثراء إلـى هـذه الـتـجـربة الإبداعـيـة المشتركة.

جمال القصاص

حوارية الحفر والشعر
فى لوحات الفنان بكرى محمد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاتسلْ عن عليٍّ
فقد دحرجته خيولُ المساءِ
إلى آخر القمح والفولِ
وحين تساقط حقلُ السماء
وأخفى الصغارَ
وهم يصنعون طعام العشاءِ
تمامًا..
يؤدون دور المحبين والأنبياء

على قنديل

١٩٥٣ - ١٩٧٥

يمزج الفنان بكرى محمد بكرى فى هذه اللوحات بين المعالجات التقليدية القديمة لفن الحفر على الخشب، وبين الابتكارات الجمالية الحديثة. فهو يحتفى بمنجز هذا الفن المعروف فى التراث الإسلامى والشعبى بأدائه الزخرفى التعبيرى وبقيمه التجريدية الخالصة، ويطعمه بعناصر ومفردات تشكيلية حديثة بواسطة التصوير البارز بالحفر على قوالب ومساحات خشبية متنوعة، ويستخدم خامة الزيت كأداة لونية تكسب الأشكال المصورة حيوية ومذاقًا خاصًا، وتحرر حركتها وإيقاعها من جاذبية الأرضية الخشبية المصمتة، والتى تشكل الأساس المعمارى للتصميم.

يتكئ بكرى فى اللوحات على الحرف العربى كمثير جمالى، ويصنع من أشعار على قنديل ومحمد عفيفى مطر، وبعض آيات القرآن الكريم وشائج بصرية، تساهم فى إنضاج الشكل، وإقامة نوع من الحوارية الفنية بين لغة الشعر، ولغة الحفر من ناحية، وبينهما وبين جماليات الخط العربى من ناحية أخرى. ويحرص على أن تظل هذه الحوارية مفتوحة على الشكل والتكوين، تتحرك فى فضاء اللوحات بليونة وتلقائية. ونلاحظ أن هذه المتكاءات تتشرب جوهر الخامة التقنى، وتشف عن حدوسات جمالية، تتخطى ماترشح به من هواجس ودلالات شعرية مسبقة، كما أن الفنان لايتعامل مع هذه المتكاءات على أنها مجرد حلية، أو زخرف فنى، أو قيمة خارجية مضافة إلى اللوحة، يفرِّغها فى وحدات مستقلة، ثم يقوم بلصقها فى التكوين، وإنما هى جزء أساسى من نسيج ولغة الحفر نفسه. تساهم فى بناء الشكل والفراغ، وتنويع مساقط النور والظل، وتهميش زوايا الأشكال والمساحات والخطوط، وكسر حدتها الهندسية البارزة، وفى الوقت نفسه، تسطيح التضاد الباده بين مساحات البارز والغائر فى اللوحات. وفى أحيان كثيرة تلعب هذه المتكاءات الشعرية دور الناظم لكل أبعاد اللوحة، وتشكل فى الوقت نفسه المفتاح الدلالى لها، حيث تكشف عن مخزون اللوحة الروحى والجمالى، صانعةً نوعًا من التجاوب النغمى، أو ما يشبه الصدى لأجواء اللوحة الباطنية.

فى لوحة بعنوان «لاتسل عن على» يتسيد البناء الهرمى المثلث بشكله المتقاطع والمتجاور، فراغ اللوحة من أسفلها إلى أعلاها. وعلى أضلاعه الخارجية تتناثر المقطوعة الشعرية فى تدفقات خطية متشظية

وملتبسة، يصعب قراءتها، أو وضعها فى نظام معين. وفى أعلى اللوحة صورة بارزة لطائر يحلّق، وفى الوقت نفسه، يبدو كأنه محاصر بحزوزات خطية منثنية ومتعرجة، ومتقاطعة إلى حد التماهى على جناحى الطائر نفسه.

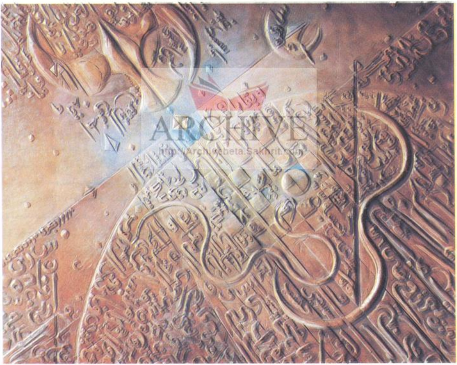
إن سؤال القصيدة يتوحد مع سؤال اللوحة، فكلاهما يحلق فى فضاء الوجود، متسربلاً بمتاهته الخاصة، باحثًا عن الجوهر النقى للحياة وفى أسفل صورة الطائر فى اللوحة ثمة رزازٌ لونى شفيف، يتبدى على هيئة وحدات مربعة صغيرة، مطلية بنثار من الأزرق الفاتح، والأبيض المخفوق بحمرة وردية والأصفر المطفى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يخفف هذا الرزاز اللونى من ثقل مساحات اللون البنى الطبيعى للقالب الخشبى، الضارب فى اللوحة بتدرجاته المختلفة، والمصقول بطبقة من صبغة «الجمالكة» الشمعية. كما يضفى على اللوحة جوًا شعريًا مسكونًا بالدهشة والتأمل العميق.

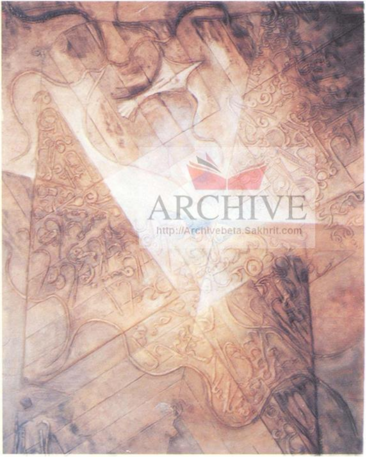
فى معظم اللوحات نلاحظ وجود شريط أزرق أو أحمر أو أخضر، له بريق معدنى يخترق الضوء، والظل فى إشعاعات بصرية خاطفة. وبرغم أن هذا الشريط خاصة حين يستمد وجوده من نسيج الحفر نفسه ينجح فنيًا فى إظهار ثراء اللون والخامة، وإبراز الأبعاد المختلفة للتكوين، وإضاءة مساحات النور والفراغ فى ثنايا الأشكال والخطوط، إلا أنه حين يتشكل من خطوط زيتية عابرة على جسد اللوحة يتحول إلى مجرد حلية خارجية مقحمة على اللوحة وعلى النسيج الرفيع للحفر نفسه.

يبقى أن أحيى الفنان بكرى محمد بكرى فى هذه الإطلالة السريعة على عالمه الخصب المرتبط بعمق وأصالة الإنسان المصرى، والذى يعيد إلى فن الحفر بهاءه الفنى الرفيع، بعيدًا عن ثرثرة الاستهلاك الشعبى والمماحكات الشكلية الرخيصة.



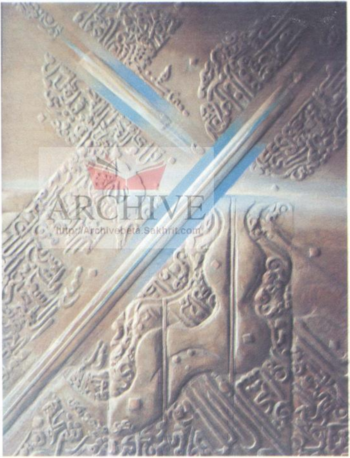
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(سرينادا) ١٩٩٢ ـ تصوير بارز على الخشب ـ ألوان زيتية.



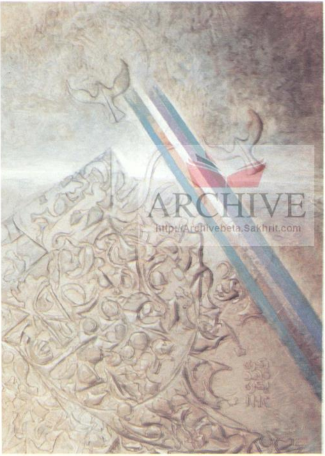
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(لا تسل عن عليٍّ) ـ ١٩٩٠ ـ تصوير بارز على الخشب ـ ألوان زيتية.



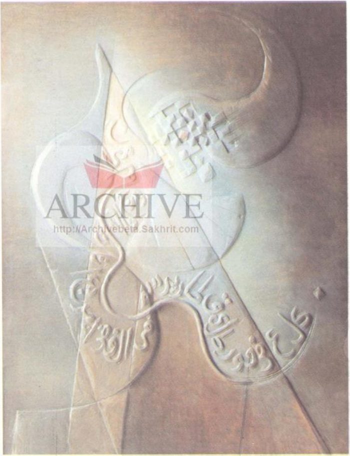
قل لو كان البحر - ١٩٩٢ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

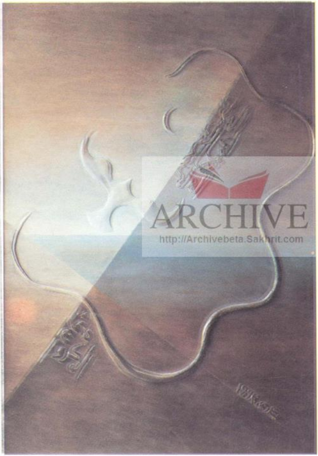


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

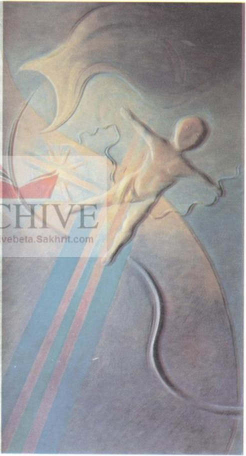
يمامتان - ١٩٩٢ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العصفور الطليق ـ ١٩٩٣ ـ تصوير بارز على الخشب ـ ألوان زيتية.

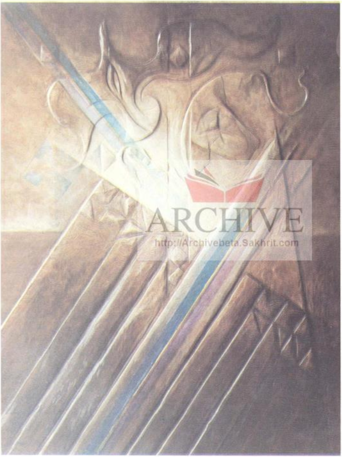

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دعاء الكروان - ١٩٩٢ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية.

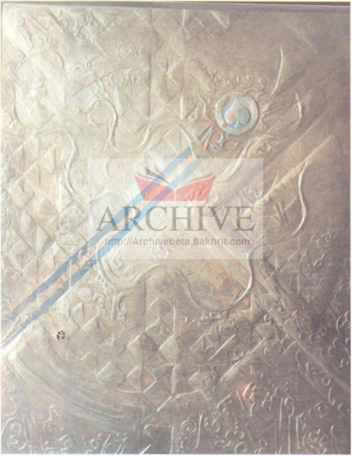


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطفل والطيارة - ١٩٩٠ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية.



سوناتا الخريف ـ ١٩٩٠ ـ تصوير بارز على الخشب ـ ألوان زيتية.



نقوش على قشرة الليل - ١٩٩١ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية.